



XV CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC

TEXTUALIDADES CONTEMPORÂNEAS

Informações

07 a 11 de agosto 2017

UERJ
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Amigos



Publicação Foto/vídeo



ANAIS - VOLUME 3



Publicar



Abralic XV publicou uma foto

07 de agosto



curtir compartilhar



Abralic XV 😄 sentindo-se empolgado

06 de agosto

A DRAMATURGIA COMPARADA NO BRASIL

Alexandre Francisco Solano¹

RESUMO

“O olho sem pálpebra”, “o corpo sem tronco”, “as mãos sem os dedos”. Essas e outras metonímias talvez nos ajudassem a compreender a ausência, dentro da Teoria Literária, de uma sólida dramaturgia comparada em nosso país, seja como disciplina seja aquela vista no texto dos críticos. Pois bem: o artigo que aqui vai tem como preocupação reflexões sobre a formação da Literatura Comparada na América Latina. Isso para que possamos recortar as dificuldades e os poucos caminhos encontrados pelos críticos para a realização da comparação entre obras e apresentações teatrais.

Palavras-chave: Literatura Comparada; Transculturação; Antonio Candido; Angel Rama; Décio de Almeida Prado.

No Brasil, podemos dizer que Antonio Candido, por meio da obra *Formação da Literatura Brasileira*, mesmo sem estabelecer esse objetivo, inaugura o estudo comparado da literatura brasileira. Já na introdução de sua obra, o autor compara as manifestações literárias, ocorridas antes do século XVIII, com os momentos decisivos, entre o Arcadismo e o Romantismo, que dão ao Brasil a sua existência no campo da Literatura. O crítico e professor estabelece a diferença entre os períodos formativos iniciais e aqueles, durante o século XVIII, fundamentais à consolidação de uma tradição literária em nosso país.

Próximo a T.S Eliot, Antonio Candido pressupõe a existência de obras com traços comuns, sugestivas à formação, dentre um período e outro, de padrões quanto à maneira do escritor articular a linguagem literária. Tais elementos quando consolidados, mesmo em meio às mudanças de pensamento dos autores, entre uma corrente e outra da literatura, são decisivos no perfilamento de uma tradição. Aliás, segundo o estudioso brasileiro, sem tradição não existe literatura como um “fenômeno de civilização”. A formação de certa continuidade, por sua vez, só é possível quando há num país:

[...] a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes públicos, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros ” (CANDIDO, 2000, p.23).

¹ Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - FFLCH/USP, São Paulo, SP, Brasil, alexandre.solano@usp.br. Bolsista pela CAPES/ CNPQ.

A interação desses denominadores comuns, “escritor-obra-leitor”, é fator decisivo, para o crítico brasileiro, na formação de um “sistema simbólico” que comunica e, ao mesmo tempo, se faz comunicar, ou seja, a própria literatura. Da mesma forma, o professor Candido ressalta que, em sua análise, as obras da literatura brasileira: “[...] aparecem por força da perspectiva escolhida, integrando em dado momento um sistema articulado e, ao influir sobre a elaboração de outras, formando, no tempo, uma tradição” (CANDIDO, 2000, p.24). A tradição, antes de tudo, é aquilo que nos permite comparar obras dentro da literatura nacional, classificando-as por temas, por escolhas estilísticas, por aspectos estruturais e assim por diante.

Ao mesmo tempo o “sistema de valores” que, para os estruturalistas de Praga, envolvia a literatura em aspectos linguísticos e extralinguísticos, trazendo a importância da atividade do escritor quando nelas influem os leitores, é também recuperado pelo crítico brasileiro. Aliás, a obra só tem motivo de “ser” quando há público, estando esse apto a conferir-lhe novos valores. Já em meio às suas apreciações críticas, quando a exemplo se refere a poesia de Gonçalves Dias, resgatando-a a partir da influência da “ternura elegíaca” de Basílio da Gama, notamos como a estilística literária serve de instrumento a Candido. As experiências históricas brasileiras são desveladas pelo professor ao passo que ele analisa o estilo trilhado por cada autor para representá-las. Ele próprio avalia essa questão de cunho metodológico:

Para chegar o mais perto possível do desígnio exposto, é necessário um movimento amplo e constante entre o geral e o particular, a síntese e a análise, a erudição e o gosto. É necessário um pendor para integrar contradições, inevitáveis quando se atenta, ao mesmo tempo, para o significado histórico do conjunto e o caráter singular dos autores. É preciso sentir, por vezes, que um autor e uma obra podem ser e não ser alguma coisa, sendo duas coisas opostas simultaneamente, - porque as obras vivas constituem uma tensão incessante entre os contrastes do espírito e da sensibilidade. A forma, através da qual se manifesta o conteúdo, perfazendo com ele a expressão, é uma tentativa mais ou menos feliz e duradoura de equilíbrio entre estes contrastes. (CANDIDO, 2000, p.30)

Essa visão dialética, entre o geral e o particular, entre a análise e sua síntese, nos revela que ao método de Candido é imprescindível, antes de tudo, a comparação, mesmo que ele não cite ao longo da obra o termo Literatura Comparada. Por meio do particular, onde residem características estilísticas próprias de um autor, desnuda-se o geral, características históricas e experiências sociais. Essas que influenciam a escrita do autor, passam também a ser influenciadas pelo modo como ele as lê. Esse movimento se

estabelece quando contextos, estilos e a manifestação do conteúdo pela forma, ou seja, a própria expressão literária, são comparados. Afinal, a tradição literária de uma nação só sobrevive em sua correlação e, também, nos contrastes e semelhanças com tradições de outros países. Não à toa, no prefácio à primeira edição, o crítico literário ressalta: “A brasileira [a literatura] é recente, gerou no seio da portuguesa e dependeu da influência de mais duas ou três para se constituir” (CANDIDO, 2000, p.9).

Mesmo manifestando, muitas vezes, interesses comuns à literatura europeia, os escritores brasileiros se empenharam em produzir algo genuíno. Para isso se debruçaram, como descreve Candido, numa necessidade de representar – pela expressão literária – o espírito nacional, fato que trouxe ao escritor o dever de também apresentar a “realidade imediata” do país. Como conclui Candido, “como não há literatura sem fuga ao real, e tentativas de transcendê-lo pela imaginação, os escritores se sentiram frequentemente tolhidos no voo, prejudicados no exercício da fantasia pelo peso do sentimento de missão” (CANDIDO, 2000, p.26). Esse fato acarretou pouca desenvoltura no âmbito estético, carecendo a nossa literatura, então, de transfigurar o real em “cousa literária”, tornando o dia a dia belo pelo “contado mágico da arte” (CANDIDO, 2000, p.26).

Para Candido, só a partir da década de 1960, depois de um longo percurso após a consolidação da nossa Literatura, no século XVIII, o grau de fantasia e imaginação alcançaria uma intensidade adequada a voos estéticos mais ousados. Citando o próprio crítico, Sandra Nitrini destaca que a fantasia na ficção latino-americana dos anos 60 buscou “[...] marcar o fim de um longo complexo de inferioridade, como se nossos povos, depois de enfrentarem os problemas, no plano político pela tomada de consciência do imperialismo, no plano literário através da visão crítica do realismo, pudessem enfim deixar fluírem seus poderes criadores” (CANDIDO apud NITRINI, 2010, p.67). Essa percepção foi avaliada pelo crítico e professor brasileiro a partir de obras dos nossos romancistas (do “regionalismo universalista”), como Guimarães Rosa, e dos autores dos outros países latinos, como o escritor Vargas Llosa, Cortázar e Gabriel Garcia Márquez.

A partir desse momento, junto a outro crítico latino, o uruguaio Angel Rama, o estudioso brasileiro reuniu esforços para destacar nas tendências da literatura localista, tanto do Brasil como dos outros países da América Latina, o fim do “apanágio de tipo realista”, através do qual a linguagem literária sempre esteve atrelada à necessidade de respeitar fatos e acontecimentos históricos. Até mesmo o olhar da crítica buscava esse caminho para destacar o realismo descritivo como fator crucial à escrita do autor latino, num local cheio de imprecisões políticas e econômicas. Esse fato trouxe a grandes

escritores, como Machado de Assis, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, um olhar que os aprisionou nas premissas do nacionalismo e realismo, não compreendendo muitos críticos, em suas obras, o poder inovador em relação às propostas das correntes das quais participaram. Segundo Nitrini, o isolamento de nossa literatura, distanciada das literaturas de língua espanhola, não trouxe ao conhecimento do público e da crítica especializada o caráter inovador de alguns autores brasileiros entre os séculos XIX e XX.

Nessa mesma perspectiva, Angel Rama, após encontros com Candido em congressos nos quais se discutiam os caminhos da Literatura Comparada, busca uma orientação metodológica adequada às características de nossa literatura latina. Para ele: “[...] a base do projeto de integração latino-americana funda-se numa identidade comum que é enformada pela herança românica, pelo modo de apropriação das culturas estrangeiras, românicas ou não, e pela estratificação cultural decorrente do mestiçamento” (NITRINI, 2010, p.70). Essa perspectiva trouxe à crítica outras tendências em relação aos antigos modelos de análise europeus e norte-americanos, nos quais eram pelos críticos disponibilizadas as novas iniciativas literárias em um único volume da literatura mundial.

As características sociais e culturais da América Latina careciam (e ainda carecem), dentro de um projeto dialogal entre a literatura de países como o Brasil, a Argentina, o Uruguai, a Venezuela, bem como outros, da percepção da diversidade linguística desse vasto continente e, além disso, em cada nação, do reconhecimento de inúmeras raças, participantes do processo cultural e artístico dessas nações. Isso sem contar as tendências regionalistas, trazendo dialetos e costumes variados ao escritor que desejava representá-las.

Diversamente do Velho Mundo, no qual a identidade entre os países já estava consolidada, e as línguas faladas e escritas praticamente se traduziram numa língua comum, os países latinos não eram unificados, devendo ser tratados, pela Literatura Comparada, como integrantes de uma multiplicidade de elementos divergentes e também comuns. As contribuições de Angel Rama dentro desse projeto impulsionaram outros críticos, como Antonio Candido, a desenvolverem em seus países uma revisão de suas historiografias literárias e, ao mesmo tempo, a elegerem o método comparatista para a escrita da história da literatura. As ideias do crítico uruguaio, ligadas à proposição de revelar a relação literária dos países latinos e dos europeus, desenvolveu-se através de um conceito emprestado de Fernando Ortíz, o de transculturação. Se para Ortiz o processo transculturador revela o contato e a relação entre variadas culturas, principalmente

aquelas que, na América Latina, sofreram influência da Europa, desde o período colonial, e buscaram se recompor através de nossos traços particulares, para Rama:

Nas obras literárias, o processo transculturador realiza-se em três níveis: o linguístico, o da estruturação e o da cosmovisão. O nível mais imediato – o da língua – resgata os modos de expressão regional, resultando na criação de uma linguagem literária peculiar. Esse uso da linguagem como invenção específica do romance tem como efeito a incorporação de elementos líricos e dramáticos na narrativa [...] O nível de estruturação narrativa corresponde à construção de mecanismos literários próprios, suficientemente resistentes ao impacto modernizador, porém adaptáveis às novas circunstâncias [...] O terceiro nível, a cosmovisão, é o ponto em que se engendram significados, definem-se valores, desenvolvem-se ideologias, e é, por isso, o que mais oferece resistência às mudanças dessa modernidade homogeneizadora[...] As operações transculturadores liberam a expansão de novos relatos míticos e, ao mergulhar nas fontes locais e na sua herança cultural, recuperam outras estruturas cognoscitivas, opondo ao simples manejo de mitos literários o que Rama chama de “um exercício do pensar mítico”. (AGUIAR, 2001, p. 11-13)

Não é difícil afirmar que o conceito trabalhado por Rama contribuiu de forma inegável para compararmos um escritor a outro, bem como compreender como as particularidades da região de determinado autor influem em sua obra e, principalmente, são decisivas na recepção de outras. É a partir disso que podemos perceber como um literato busca a singularidade de sua cultura ao apresentá-la por meio de sua obra ficcional, comparando-a, mesmo que indiretamente, com outros trabalhos artísticos.

Esses estudos não só trouxeram fôlego novo ao trabalho de Antonio Candido como o levaram já em 1962 a propor, na Universidade de São Paulo, o acréscimo da disciplina de Literatura Comparada aos estudos da Teoria Literária. Contudo, dentro desse novo círculo de estudos, contando com o comparatismo e com as teorias da literatura, parece ter sido o romance e a poesia os gêneros mais privilegiados. O teatro, estudado pelos membros da EAD (Escola de Arte Dramática da USP), parece não ter partilhado das conquistas dessa nova disciplina. Poucos foram aqueles que se debruçaram para criar um método de Dramaturgia Comparada, correlacionando peças produzidas pela literatura brasileira, comparando a nossa dramaturgia com a estrangeira e ainda observando-as em meio às discussões e análises do gênero narrativo e do lírico. Essa constatação talvez encontre validade já nas palavras de Candido, quando no primeiro prefácio a sua clássica obra, assinala:

O estudo das peças de Magalhães e Martins Pena, Teixeira e Sousa e Norberto, Porto-Alegre e Alencar, Gonçalves Dias e Agrário Menezes,

teriam, ao contrário, reforçado os meus pontos de vista sobre a disposição construtiva dos escritores, e o caráter sincrético, não raro ambivalente, do Romantismo. Talvez o argumento da coerência tenha sido uma racionalização para justificar, aos meus próprios olhos, a timidez em face dum tipo de crítica – a teatral – que nunca pratiquei e se torna, cada dia mais, especialidade amparada em conhecimentos práticos que não possuo. (CANDIDO, 2000, p.12)

Sabendo da influência inegável do crítico dentro dos estudos do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP e em outros espalhados nas universidades do país, é possível afirmar que a crítica literária voltada à dramaturgia enfrentou certa timidez na área de Letras. Foram os intelectuais e professores dos cursos de Teatro ou Artes Cênicas os encarregados por tratar dessa “especialidade amparada em conhecimentos práticos”.

Reflexões sobre a Dramaturgia Comparada no Brasil

Salvando o ofício de alguns críticos, como Décio de Almeida Prado, Jacó Guinsburg, Jefferson Del Rios, Yan Michalski e Sabato Magaldi, a exemplo, notamos que a crítica esteve ora voltada tão somente ao público, aos diretores, ao trabalho do ator, do figurinista, do sonoplasta (às questões técnicas), ora preocupada tão-só em escarafunchar o texto teatral e mostrá-lo a partir dos seus ganhos e inovações estéticos. Em poucos momentos vemos uma preocupação ampla por parte dos críticos para que esses dois movimentos – da análise técnica da cena e da interpretação do texto teatral – fossem postos lado a lado e, por decorrência, comparados também com outras apresentações e obras dramáticas. A grande parte desses trabalhos - ou reuniões de críticas das peças desses críticos - apresenta análises de peças isoladas, sem que haja a preocupação com a formação de uma teoria da Dramaturgia Comparada e, assim, capaz de compor a História do Teatro no Brasil numa coexistência da relação do texto, com a cena e desse em relação a outros espetáculos.

Contribui para isso um tipo de análise crítica que seguiu propostas relevantes dentro do nosso próprio panorama teatral. O teatro brasileiro esteve, mais do que o romance, sob as amarras do naturalismo e do realismo, em busca de temas populares selecionados para configurar a imagem da nação, tratando dos seus principais problemas sociais, como a miséria, a pobreza, a ausência de condições dignas de moradia, a falibilidade do sistema educacional, a violência, ou seja, aqueles presentes nos dias atuais. Mais ligado à função social da literatura do que à forma, tanto no texto como na encenação, o teatro só alcançou

discussões estéticas mais apuradas – que permitissem ao crítico amplas comparações com outras obras dramáticas e até outros gêneros – a partir de talentos individuais, como o de Nelson Rodrigues e Guarnieri, e depois por meio dos grupos, como o Arena e o Oficina.

Dentre as artes, o teatro representou em muitos momentos da história do Brasil a fatia mais promissora para contestar conjunturas históricas, como a ditadura varguista a exemplo. Se por um lado isso significou uma importante tarefa social, por outro esse fator foi decisivo para que os ganhos modernistas, no campo artístico, emergissem após vinte anos na arte teatral brasileira, em meados de 1940. Isso se comparado ao movimento modernista que transformou as artes plásticas, o romance e a poesia – com a Semana de Arte de 1922. Por essa e outras razões são válidas questões, como a acima levantada, principalmente quando o comparatismo começa a “engatinhar” em relação ao texto, mas muito perde no tocante à comparação do estudo técnico da cena, como se o mesmo – o texto – estivesse desvinculado do processo de criação dos autores – do texto e da personalidade desses escritores. Sabendo que a cena teatral é fruto de uma releitura e até de modificações dos textos dos dramaturgos pelas mãos do diretor, parece a muitos críticos ser essa última leitura aquela sobre a qual realmente os especialistas devam se debruçar.

Acompanhando pesquisas que objetivam traçar pontos de vista históricos, como é o caso da obra de Antonio Candido, da *Formação*, encontramos o ensaio de Décio de Almeida Prado, *Teatro de Anchieta a Alencar* (PRADO, 1988). Amigo de Candido, da chamada *Geração Clima*, Prado recupera do companheiro a concepção de “literatura como sistema”, apontando também a partir do Romantismo a formação do sistema teatral brasileiro. Diferentemente de Candido, para quem a literatura brasileira tem início na transição entre o Arcadismo e o Romantismo, na qual o brasileiro teve contato com movimentos políticos importantes como a Inconfidência, Décio irá assinalar o amadurecimento da arte teatral brasileira ou da nossa literatura dramática em outra conjuntura. Com a chegada da família real ao Brasil, movimento decisivo observado a partir de 1808, ele, ao se referir à herança teatral portuguesa, às casas de teatro construídas no Brasil e, especialmente, à arte clássica para cá trazida, tematiza o início da sistematização do nosso Teatro. Desde as manifestações teatrais de Padre Anchieta até o Teatro do século XVIII, Décio traça o perfil dos dramaturgos mais expressivos do nosso país, chegando à conclusão de que a partir das iniciativas de Gonçalves de Magalhães pode-se falar num teatro nacional. Como assinala Ana Bernstein, para Décio, Magalhães:

Ao escrever *Antônio José ou O poeta* e a inquisição, seu autor desejara produzir a primeira tragédia brasileira e uma obra de “assunto nacional”. Aos olhos do historiador, a peça reveste-se de importância por uma dupla razão: por ser a primeira obra de valor do teatro brasileiro e por ter desempenhado papel-chave na carreira de João Caetano. Décio de Almeida Prado entende que Gonçalves de Magalhães, além de precursor do romantismo no Brasil, merece ser considerado, pelas razões mencionadas, como criador do teatro brasileiro. (BERNSTEIN, 2005, p.181)

Na sequência, contribuem para dar continuidade à investida de Magalhães e à atuação de outros atores, a partir das encenações de João Caetano (considerado nosso primeiro ator nacional a refletir sobre o papel do ator), as peças teatrais de José de Alencar, como o *Demônio Familiar*, e de Gonçalves Dias, com *Leonor de Mendonça*, um dos “dramas mais bem-acabados”, nas palavras de Décio, no início da arte teatral no Brasil. Verifica-se nas análises de Almeida Prado, como nas de Antonio Candido,

[...] o traço característico da geração *Clima*, para a qual a crítica cultural vincula-se sempre, necessariamente, à esfera social. Mais: para entender a originalidade de uma determinada obra, aquilo que a diferencia do repertório de obras do seu tempo, seria necessária a perspectiva histórica, sem a qual não parece possível uma análise comparativa. (BERNSTEIN, 2005, p.182)

Embora não tenhamos nas grades curriculares das universidades brasileiras uma disciplina específica para o teatro comparado ou para a Dramaturgia Comparada, ela figura no método de Décio (mais do que no de outros críticos) sem ser mencionada, como também aconteceu nas primeiras obras de análise literária de Antonio Candido. A necessidade desse olhar comparatista, sem descartar a perspectiva histórica, dá possibilidades para se pensar o texto, suas características, bem como sua apropriação para os palcos num olhar em que a literatura, ao se valer da linguagem, não deixa – de modo direto ou indireto – de se referir à realidade. Realidade que, no teatro, é transformada pelo texto teatral e a cada vez que os atores entram em cena para representá-lo num novo espetáculo.

Assim, por ser a cena teatral tão efêmera, diríamos partícipe da arte do efêmero, a crítica muitas vezes percorre um caminho de avaliação contrário àquele – habitualmente – visto na análise do romance: da obra do autor à sua recepção. No teatro é a partir da recepção, nas casas de espetáculo, que, geralmente, o crítico, após apreciar as práticas postas no palco, volta-se ao texto para comparar, para observar as indicações de cena, como as rubricas, para compreender como músicas foram acrescentadas, como trechos dialogais foram suprimidos, como a cena, enfim, ganhou nova estética, vivacidade

quando em movimento. O crítico teatral lida então com a crítica em movimento, como acontece com outros gêneros da literatura, mas não pode descartar que entre o texto dos dramaturgos e a encenação, seguida da recepção do público, há figuras intermediárias de importância inegável a essa arte, ou seja, o diretor, o sonoplasta, o figurinista, o produtor e os atores.

Aliás, em Décio de Almeida Prado, nas análises das obras de Dias e Alencar, tendo em vista que ele não esteve presente nas encenações, percebemos sua preocupação em buscar críticos da época, como Justiniano José da Rocha, escritor e jornalista do período oitocentista. A partir disso, opera-se pelas mãos de Décio um trabalho entre a cena e o texto, num movimento contínuo entre o palco, a página e a realidade histórica daquele momento. Para esse crítico, como para Sábado Magaldi e para Jacob Guinsburg, o texto, analisado por meio do viés psicológico e através de caracteres linguísticos, torna-se um dos parâmetros fundamentais a qualquer crítica comparada do teatro. Digamos de passagem, que sob esse fundamento o crítico estabelece a comparação entre os vários períodos da arte teatral brasileira e descortina a nossa tradição teatral. Também sob forte influência do Teatro Europeu, durante o séc. XVIII e XIX, a comparação não só é realizada por meio das peças locais, mas também com um olhar lançado às encenações e representações estrangeiras.

Entretanto, todo esse arduo trabalho liga-se àquilo que chamamos de crítica teatral especializada, como ocorre também muitas vezes quanto à análise de gêneros como o romance e a poesia. Essa crítica, voltada ao âmbito acadêmico e surgida após a década de 1940, como é o caso dos exemplos acima citados, distancia-se daquela que no Brasil figurou desde o aparecimento dos jornais, da Imprensa brasileira. Inicialmente, a crítica – de cunho jornalístico – era composta por bacharéis de Direito, os chamados “homens de letras”, já que não havia um curso de Teatro ou de Letras no Brasil. Ligados às tendências artísticas que remontavam análises do século XIX, esses jornalistas apresentavam afeição pela crítica europeia, tida como necessária à formação intelectual do país. Exemplo do pensamento desses redatores pode ser notado a partir da *Revista Dramatica*, fundada pelo bacharel em direito Pessanha Póvoa e publicada no ano de 1860. Suas 22 edições nos permitem aferir sobre o posicionamento crítico teatral do século XIX e suas influências no XX. Em comentário à peça de Martins Pena, *O Noviço*, refere-se Póvoa sobre o conceito de literatura empregado pelos articulistas da revista:

[...] a litteratura não é um sonho, não é uma chiméra de poeta, e nem tão pouco uma phantazia, é uma realidade; a litteratura não é como disse alguém, o produto da imaginação; não, a litteratura é a expressão da vida de um povo [...] A litteratura deve pois acompanhar a sociedade, moldar se por ella e reproduzir todos os seu matizes. (GUINSBURG & PATRIOTA, 2007, p.20)

Ao longo dos seus exemplares, além da preocupação em trazer pelas análises a necessidade da arte como veículo de uma imagem idealizada da nação em construção, do teatro como representante de símbolos pátrios em curso, é interessante notar como a *Revista Dramatica*, com a maior parte de artigos assinado por Póvoa, veicula as teses naturalistas presentes na época – da literatura como instrumento necessário para se “acompanhar a sociedade”, reproduzindo todos os seus matizes. A bem da verdade, seguindo preceitos da Faculdade de Direito de São Paulo, os redatores, como Martins Pereira, por exemplo, antes da preocupação formal queriam encontrar justificativas no texto teatral para o projeto nacionalista daquele momento. Esse tipo de olhar, dos bacharéis, onde a literatura não é advento da imaginação e muito menos da fantasia, encontrou espaço no início do século XX e privou, sobremaneira, uma produção crítica voltada à análise formal do texto teatral. Análise, aliás, que não inviabiliza o olhar do crítico para questões sociais redesenhadas pelo dramaturgo através da linguagem literária.

Ainda como assinala a historiadora Ana Bernstein, muitos, ainda na década de 1940, estiveram preocupados em reafirmar a necessidade de se construir uma nação capaz de produzir literariamente. Vendo no Brasil um estado novo, o crítico e jornalista Álvaro Lins, apontava a incapacidade de aqui se produzir teatralmente. Também formado em Direito e membro da Academia de Letras, Lins, sobre a criação do Serviço Nacional de Teatro, durante o governo de Getúlio Vargas, em 1937, assinala o seguinte:

Criar é a palavra justa. Não estamos, no nosso caso, nem diante de uma tradição interrompida, nem diante de uma tradição degradada. A nossa realidade é de um vazio. O que se chamou teatro em Martins Pena, em França Junior, no próprio Arthur Azevedo – sabemos que as melhores páginas deste escritor são seus contos e não as suas peças – não era propriamente uma literatura, uma arte teatral. Era um arremedo, um divertimento, um passatempo de depois do jantar. (LINS apud BERNSTEIN, 2005, p.35).

Não é necessário dizer sobre a análise intransigente de Lins, que, diferentemente de Décio de Almeida, desconsiderou a tradição fincada desde Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, José de Alencar e Martins Pena. Ao lado dessa tradição, nomes de peso como Arthur Azevedo, representando nossos costumes através da comédia, foram

incorporados – tardiamente – ao cenário teatral brasileiro. Sua capacidade de trazer ao público da época, bem como aos leitores de hoje, críticas humoradas como uma maneira eficaz de questionar as mazelas enfrentadas pela população é inegável em sua obra teatral. É por essa razão que nas considerações acima, de Álvaro Lins, bem como em muitas observadas no *Jornal de Crítica* (LINS, 1951), notamos como sua veia crítica esteve mais ligada à sua faculdade de julgar, aspecto pronto a suplantar análises formais capazes de explicitarem o papel da arte em meio à sociedade.

Seguindo essa característica, outros jornalistas como Renato Vianna e Pompeu de Souza, redator do *Diário Carioca*, diferentemente do procedimento adotado pelos acadêmicos da *Geração Clima*, não apresentam em seus artigos uma preocupação apurada com o texto teatral e, muitos menos, com um caminho comparativo numa referência a outros espetáculos nacionais ou internacionais. Seus textos, como o do dramaturgo Abadie Faria Rosa, para o *Diário de Notícias*, eram curtos, com um “[...] tom próximo à crônica social, onde os critérios mais fartamente empregados são o bom gosto (critério empregado, mas nunca difundido), a beleza, a correção, a elegância e a graciosidade das atrizes, o brilho dos cenários [...] a leveza da peça” (BERNSTEIN, 2005, p.46).

Enfim, essa divisão de duas críticas divergentes persistiu, mesmo sendo amainada após a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, encenada pela primeira vez em 1943, a qual exigiu dos escritores a eleição de elementos de análise que não se voltassem somente à publicidade ou ao comentário pessoal. Embora, mesmo com o preparo de muitos jornalistas, a crítica teatral se bifurcou: se por um lado se levantou a importância do texto para a avaliação da cena teatral, como vimos em Décio, por outro a descrição dos espetáculos fortaleceu a análise voltada às práticas e técnicas assistidas no palco. Não se observa, salvaguardando a escrita dos críticos acadêmicos já citados, o equilíbrio entre uma postura e outra nos matutinos, que continuaram reservando espaço para a crítica teatral, como a Folha de São Paulo, o Estado de São Paulo, o Diário Carioca e o extinto Jornal da Manhã. Esses jornais trouxeram tanto notícias dos espetáculos em cartaz quanto críticas que hoje se tornaram fontes preciosas para essa análise aqui empregada. A partir dessas fontes, é possível atestar que poucos críticos conseguiram caminhar do texto para o palco e do palco para o texto, dosando a importância do dramaturgo e, ao mesmo tempo, dos diretores, dos atores e do público. De certo modo, o fato de privilegiar uma figura ou outra, “o teatro do ator” ou “o teatro do autor”, também contribuiu para que o intercâmbio entre os integrantes dos cursos de Artes Cênicas no

Brasil e dos cursos de Letras fosse prejudicado. Tal cenário nada contribui para o estabelecimento de uma Teoria do Drama no Brasil sólida e, por consequência, de uma Dramaturgia Comparada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs.). *Ángel Rama*. Literatura e Cultura na América Latina. São Paulo: Edusp, 2001.

ALÓS, Anselmo Péres. Literatura Comparada Ontem e Hoje: campo epistemológico de ansiedades e incertezas. *Organon* (UFRGS), v. 27(52), p. 17-42, 2012.

BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice – Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005

BOLLE, Adélia Bezerra de Meneses. *A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica*. Petrópolis: Editora Vozes, 1979, p. 96-97.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6 e. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 2000

GUINSBURG, Jacob; PATRIOTA, Rosangela. A revista dramática e o Ideário do teatro como amálgama da nação. *Revista Dramática*, São Paulo, 1860 – Ed. Fac-Similar – Apresentação de Luiz Gonzaga Bertelli. São Paulo, Edusp; Academia Paulista de História, 2007.

LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica*, 6ª série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada. História, Teoria e Crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010

PRADO, Decio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1988.



JACK SMITH: PERFORMANCE, PRESENÇA E RISCO

Ana Gabriela Dickstein Roiffe (PUC-Rio)¹


Resumo: Embora tenha-se tornado célebre por sua importância no cinema underground dos anos 60 e 70, influenciando artistas como Andy Warhol e Hélio Oiticica, Jack Smith também foi um dos fundadores do que mais tarde seria conhecido como arte performática. Seu trabalho era uma espécie de ritual privado em ampla exposição, que incluía músicas exóticas, trechos de filmes e slides, em apresentações que duravam até oito horas. A partir da análise de *The Secret of Rented Island*, de 1976/77, uma ousada adaptação de *Ghosts*, de Ibsen, a apresentação discute de que forma Smith aproxima-se do “teatro performativo”, convocando subjetividade, presença e risco, num movimento dialógico entre texto, corpo e tecnologias audiovisuais.

Palavras-chave: Jack Smith; teatro performativo; Abralic.

Ainda que seja comumente associado apenas a seu legado no cinema de vanguarda, Jack Smith construiu uma obra em variadas frentes, que é considerada por especialistas uma das mais importantes da cultura underground nova-iorquina dos anos 60 e 70. Smith foi um desses artistas maiores do que a delimitação de um único campo pode suportar: seus filmes, fotografias, performances, desenhos, colagens e escritos estavam todos imbuídos de um transbordamento que tornava os resultados no mínimo curiosos e estimulantes. Entre eles, além da geração de uma certa condição de perplexidade, havia características comuns, como o caráter processual das obras, a criação de universos extravagantes, a transgressão das ideias de feminino e masculino e uma obsessão com a cinematografia B da Hollywood dos anos 40. Essa obra pioneira foi fundamental para a trajetória de grande parte dos personagens daquelas décadas, como Andy Warhol e Hélio Oiticica, que o considerava um “Artaud do cinema”.

Smith surgiu como mais um *enfant terrible* aos olhos do grande público ao dirigir o filme *Flaming Creatures* (1963), rodado em preto e branco, num telhado de Manhattan, que resultou numa grande viagem sensorial. Assim como o heterogêneo repertório musical, que passava de Bela Bartók à trilha sonora do filme *As Mil e Uma Noites* (1944), as imagens também corroboravam para criar uma atmosfera de nebulosa perturbação. A partir de uma montagem não linear, as cenas associavam um universo *vintage* ao travestismo, com homens maquiando os próprios lábios, um baile com as

¹ Graduada em Comunicação Social (ECO/UFRJ), mestre em Ciências Sociais (IFCS/UFRJ), doutoranda em Literatura e Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio). Contato: anadickstein@gmail.com.




mais variadas criaturas, uma grande cena de estupro coletivo, necrofilia, além de muitos pênis e seios na tela, retratados sem qualquer sexualidade, como se fossem partes de grandes esculturas delirantes. Uma das consequências dessa estranheza visual foi um processo judicial, responsável por manter o filme censurado até os dias de hoje nos Estados Unidos. Essa situação de interdição tornou-se um ponto de virada na sua trajetória e, a partir de então, Smith decidiu nunca mais fazer um produto fechado. Foi nesse momento que passou por uma metamorfose, criando e protagonizando obras que o tornaram um importante precursor da arte de performance e do que Josette Féral (2008) classificou como “teatro performativo”.

Para os pesquisadores, tem sido uma tarefa desafiadora analisar essas performances de Smith porque, embora ele tenha produzido compulsivamente, sua obra foi registrada e arquivada de forma bastante precária. Além dos roteiros, restaram insuficientes documentos em áudio e vídeo que permitissem abarcar a extensão desses trabalhos e recuperar a vivacidade das apresentações, o que acabou por dar continuidade ao caráter imprevisível e irreproduzível dessas obras. Por esse motivo, os textos de amigos que testemunharam as performances de Smith são os relatos que permitem uma maior aproximação com esse trabalho, conferindo também uma carga afetiva à documentação relacionada a essa espécie de xamanismo que acontecia nos palcos.


As performances de Smith começaram a ser apresentadas em 1965, no loft em que vivia no bairro nova-iorquino do Soho, com *Rehearsal for the Destruction of Atlantis*. O espaço – a que chamou de Plaster Foundation of Atlantis – foi totalmente destruído e reconstruído para funcionar como palco de suas apresentações, transformando-se numa área de dois andares, interligados por uma grande escada de ferro, ornamentada com cadeiras e sofás velhos, uma piscina inflável que simulava um lago e uma série de objetos criteriosamente selecionados dos lixos das ruas de Manhattan. Smith foi despejado algumas vezes e trasladou suas apresentações para esses espaços, além de se apresentar em pequenos palcos de performance e festivais. Ao variável elenco dessas performances, chamava de Reptilian Theatrical Company, ainda que, muitas vezes, apenas o próprio Smith estivesse no palco. Foram inúmeras apresentações até sua morte, por complicações decorrentes da Aids, em 1989.

Considerado uma grande inspiração para o Teatro do Ridículo e para artistas como Bob Wilson e Richard Foreman, Smith mantém-se no terreno dos inclassificáveis,



dos inomináveis, dos artistas cuja obra alcança um grau de desconforto que causa, ao mesmo tempo, repulsa e veneração. A partir desses escritos de amigos próximos, jornalistas e pesquisadores, algumas características destacam-se no funcionamento das suas controversas performances:


1. **Títulos grandes e potentes.** Para Jack Smith, o título era 50% da obra e, muitas vezes, dele derivava todo o conteúdo. Entre os exemplos estão: *Exotic Landlordism of the World* [inquilinismo exótico do mundo], *Shark Bait of Capitalism* [Isca de tubarão do capitalismo] e *The Horror of Uncle Fish Hook's Safe*. [O horror do cofre do Tio Anzol].
2. **Relação anárquica com a política.** Embora as performances de Smith fossem extremamente políticas, tanto atravessando relações de gênero e sexualidade como destilando críticas à produção capitalista e à arte em geral, ele rejeitava construções identitárias, jamais aderindo a classificações ou agrupamentos. Associado aos teatros *queer* e *camp*, por exemplo, nunca foi entendido pela militância gay; sua obra sempre foi estranha para qualquer tipo de plateia.
3. **Uso de não-atores.** Um dos motivos que levaram Smith a se tornar um devoto da atriz porto-riquenha Maria Montez, estrela dos estúdios da Universal dos anos 40, foi o fato de que sua péssima atuação sempre deixava transparecer a sua personalidade. Da mesma forma, ele adotava com frequência não atores e pedia a ajuda de voluntários durante as suas performances.
4. **Performances vivas.** A partir de 1969, Smith começou a adotar trechos de seus próprios filmes e slides nas suas performances, editando as imagens ao vivo e tornando o aparelho de projeção um objeto móvel, manipulável ao gosto do momento. Essa mistura de filme e ação – as “live film performances” – antecedeu o que ficou conhecido posteriormente como “cinema expandido”.

- 
5. **Performance da própria vida.** Ciente das performances culturais que todos desempenhamos, Smith considerava a própria vida como uma ininterrupta performance. Suas apresentações funcionavam como rituais particulares, realizados mesmo sem a presença de plateia, que muitas vezes não aparecia nas apresentações ou se retirava durante a performance. Da mesma forma, essas obras acompanhavam o tempo da vida: duração longuíssima, sem começo ou fim determinados, atrasos constantes, ações repetidas, arrumação do cenário e direção ao vivo. É como se a plateia fosse convidada a assistir a parte da vida de Smith.
 6. **Estética do fracasso.** Smith participava a plateia sobre a própria decepção com as obras apresentadas. Queixava-se do texto – escrito por ele mesmo –, das atuações, dos cenários amadores e de várias situações daquilo que considerava uma vida miserável.

Embora as performances de Smith fossem reconhecidas por sua originalidade, foi a adaptação de um clássico que despertou a curiosidade da crítica teatral. Em 1976 e 1977, ele montou uma ousada encenação de *Ghost*, de Ibsen, chamada de *The Secret of Rented Island* [O segredo da ilha alugada] ou *Orchid Rot of Rented Lagoon* [Orquídea podre da lagoa alugada].

Traduzida em português como *Espectros* e escrita originalmente em 1881, a obra de Ibsen foi um marco para o drama moderno e realista, mas também o transformou – assim como o próprio Smith, quase um século depois – em uma figura controversa e censurada, por apresentar a hipocrisia das instituições burguesas, como a religião e o casamento. Na peça, a senhora Alving tenta se libertar da influência do marido infiel, construindo um orfanato depois de sua morte, mas se vê às voltas com as questões do filho Oswald, que recebe como herança uma sífilis hereditária e acaba apaixonando-se por sua meia-irmã. No final da peça, com o filho debilitado pela doença, a senhora Alving precisa decidir se concorda ou não com sua eutanásia.


A montagem de Smith, realizada em um local chamado Collation Center, mantinha-se num fluxo constante de mudanças, assim como era parte do seu processo em todas as suas obras. Mais além da experiência única que cada obra teatral ou performáticas proporciona, neste caso a variabilidade de cada apresentação traduzia-se



em grandes diferenças de elenco, atuação, duração e mesmo do enredo. Essas transformações são ilustradas por Stefan Brecht, que descreve no livro *Queer Theater* (1986) as três ocasiões em que assistiu à obra.

No primeiro fim de semana, a senhora Alving havia sido interpretada por um professor da NYU vestido como uma velha *drag queen*, com o rosto coberto por um véu negro e atuando dentro dos limites de um carrinho de supermercado. Com o figurino de um sheik árabe, Smith ficou com o papel de Oswald, filho da protagonista. Todos os outros personagens – Regina (a meia-irmã de Oswald), o pastor Manders e o senhor Alving – eram interpretados por bonecos de brinquedo: respectivamente, um grande porco rosa e dois macacos sobre rodas, manipulados durante a apresentação por um performer de rosto mascarado. Todas as falas, com exceção das de Smith, haviam sido pré-gravadas por ele mesmo, usando entonações, que, nas palavras de J. Hoberman, “variavam entre uma histeria confusa e um zumbido ridiculamente lento” (HOBERMAN, 2000, p. 31). O acompanhamento musical misturava um repertório kitsch heterogêneo, efeitos sonoros de ondas e uma chuva torrencial. A atmosfera era composta por luz verde e arcos mouros. Smith falava baixo, lia suas falas (ou fingia lê-las) de forma mecânica, com o roteiro nas mãos, muitas vezes pedindo ajuda para encontrar novamente em que ponto estava. Não se sabia se estava perdido no texto ou se tudo isso fazia parte de uma metódica interpretação de seu personagem com sífilis, que teria a memória comprometida. Havia momentos também de digressão pessoal e de quebra absoluta do jogo cênico, em que Smith introduzia metáforas e personagens da sua própria vida, além de fazer comentários queixosos sobre a corrente apresentação, que deixavam a plateia estática, entre o constrangimento e a estranheza dessa ambígua interpretação. “Ninguém aqui está fazendo nada certo!”, ele gritava. Ao final da apresentação, Smith expelia glitter pela boca e a senhora Alving, de pé em seu carrinho de supermercado, espalhava esse mesmo glitter pelo palco, segundo Brecht, como forma de simbolizar a morte do filho por morfina (BRECHT, 1986, p. 159). Ambos vestiam máscaras (ele, a de um esqueleto; ela, a de um rosto leproso), ao som de “Once I Had a Secret Love”, com Doris Day.

No segundo fim de semana, a senhora Alving foi substituída por uma bota feminina, o que transformou Oswald no grande protagonista da peça, a despeito do texto original de Ibsen. A vendedora dos ingressos passou a manipular os animais de



brinquedo que “atuavam” no palco e estavam adornados de forma ainda mais exuberante, com flores e brilhos. Em um momento, quando as falas do tape tornaram-se quase inaudíveis, Smith decidiu desligá-lo e de forma improvisada, colocou a assistente no papel da senhora Alving. Ao comentar uma das cenas dessa apresentação, Brecht descreve uma temporalidade que poderia ser aplicada a toda a obra performática de Smith: “Teatro sem pressão, sem pressa, sem urgência – uma cerimônia infinitamente lenta, quase sem sentido, mas totalmente necessária”². (BRECHT, 1986, p. 167)


Na terceira semana, Smith passou a se apresentar totalmente sozinho e com uma lata de cerveja na mão. Pedia ajuda a assistentes e à plateia, formada por dois Hare Krishnas, que se retiraram no meio, e por um homem que estava dormindo. No meio da apresentação, outros dois espectadores chegaram, pedindo desconto no ingresso. À beira do colapso – e talvez por isso –, Brecht conta que a peça miraculosamente se estabeleceu como uma forma. De uma hora e meia na primeira semana, essa apresentação já tinha três horas de duração e há relatos de que a performance do último dia passou de cinco horas e meia.

Após sair de outra obra performática de Smith, o cineasta Jonas Mekas enalteceu o sentido ritualístico dessas apresentações. Segundo suas palavras, o acabara de ver era como uma cerimônia funerária do fim da civilização capitalista, de um mundo que estava adormecido às duas da manhã, enquanto o único personagem ainda vivo, o próprio Smith, um *madman*, administrava os últimos serviços desse enterro: “sabíamos que tínhamos visto uma das maiores e mais puras noites de teatro das nossas vidas”³. (MEKAS, 1997, p. 50)

Por todas essas características, Smith pode ser considerado precursor do que se consolidou como a arte de performance, mas especialmente do que Josette Féral classificou como “teatro performativo” – nomenclatura que abarca o que se conhece como teatro pós-moderno ou teatro pós-dramático, mas que adota a ideia de performatividade como central na sua concepção. O teatro performativo abandona uma visão mais clássica da cena teatral e coloca em jogo o processo, o desenrolar da ação e a experiência do espectador, mas, ao mesmo tempo, não escapa à narratividade e a algum

² No original, “No pressure, no hurry, no urgency, - an infinitely slow, almost pointless, but quite necessary ceremony, - theatre”. Tradução minha.


³ No original, “(...) we knew that we had seen one of the greatest and purest theater evenings of our lives...”. Tradução minha.



grau de representação. Mais ainda, o teatro performativo seria na sua gênese o cruzamento entre duas diferentes acepções do conceito de performance: a ideia de performance como parte de um domínio estético, dentro do universo das variadas artes (defendida por autores como Andreas Huyssen e predominante nos países europeus e no Canadá), e a ideia de performance como pertencente a todos os domínios da cultura, tal como os rituais e manifestações do cotidiano (o que se associa à escola anglo-saxã, no trabalho de autores como Richard Schechner, Austin, Erving Goffman e Victor Turner).

Dentro da concepção estética, os trabalhos de Jack Smith reuniram grande parte das características que se consolidaram nos 1970, sob a forma do que se convencionou como arte da performance, modificando as relações entre produção e recepção e provocando, como classificou Érika Fischer-Lichte (2011), uma “virada performativa”, cujos reflexos atravessaram também as artes visuais, música e literatura. Em Smith, confluem algumas das mais importantes características da arte de performance: a ruptura com o jogo de ilusão que aprisionava o teatro e o cinema convencionais, a partir de uma estética derivada dos meios de comunicação e que também revelava os próprios aparatos ou máquinas performativas, como fonógrafos, vitrolas, toca-fitas e projetores de imagem; a alternância entre real e ficção, com a subjetividade do performer em primeiro plano; o caráter processual e irreprodutível dos eventos, a partir de uma estética da presença; e um desrespeito planejado com a própria dramaturgia, fazendo da escrita a ponta de lança de um evento imprevisível. Com tudo isso, ao beber da alta cultura e da cultura de massas, Smith criou fusões originais que instauraram uma genealogia própria, desenvolvendo uma linguagem original, na fronteira entre teatro, performance e cinema expandido, que acenava para um risco menos físico do que emocional e, sobretudo, para uma prova de curiosidade e resistência a esse desconfortável formato que se apresentava.

Por outro lado, o sentido de performance de Schechner, que amplia o seu domínio da prática artística para o comportamento humano de modo geral, também oferece uma interessante chave de leitura quando se aborda o trabalho performático de Smith. Se no artigo “What is Performance Studies?” (2013), Schechner enumera situações de um mundo reconhecível como um grande teatro, no caso de Jack Smith, essa característica se acentua, considerando-se que havia um contínuo processo entre a sua existência e o que apresentava como arte. Tratava-se de uma verdadeira fusão entre



ser, fazer e mostrar, que tornava as apresentações pequenos fragmentos de uma vida em forma de arte, já que a delimitação entre o começo das apresentações e a continuidade da vida jamais mostrava-se finamente demarcado, e de uma arte em forma de vida – na medida em que o olhar de Smith era permanentemente atento e encantado com as coisas do mundo, num processo de ininterrupta criação.

Se as escritas para performances hoje adquirem a forma de programas e breves indicações direcionadas para ação, o conceito de “teatro performativo” permite reconhecer de que maneira Smith usou o texto dramaturgico como seu disparador, ainda que não houvesse um encadeamento em sentido cronológico, ainda que muitas vezes o resultado acenasse mais para a reunião de cenas esparsas que para um todo teleológico. É dessa forma que se observa como um escritor precede o performer – ou como o performer se constrói a partir do exercício da prática da escrita. A combinação desse suporte textual com uma tendência à sua própria desconstrução diante da magnânima força da presença adere ao trabalho de Smith como mais uma dentre as suas inúmeras formas de fazer da ambivalência o princípio de tudo.

Referências bibliográficas

BRECHT, Stefan. *Queer theatre*. New York: Methuen, 1986.


FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ECA/USP, São Paulo, n. 08, 2008, p. 197-210.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.

JOHNSON, Dominic. *Glorious catastrophe: Jack Smith, performance and visual culture*. Manchester/New York: Manchester University Press, 2012.

HOBERMAN, J. *On Jack Smith's Flaming Creatures (and Other Secret-Flix of Cinemaroc)*. New York: Granary Books, 2001.

_____. Performance Notes. Gladstone Gallery. “Jack Smith Report”, p. 29-31. Disponível em http://www.gladstonegallery.com/sites/default/files/JS_LaFuriaUmana_2016_1.pdf. Acesso em 26 set 2017.



MEKAS, Jonas. Jack Smith, or the End of Civilization. In: LEFFINGWELL et al. (eds.). *Jack Smith, Flaming Creature: His Amazing Life and Times*. New York: The Institute For Contemporary Art, P.S. 1 Museum/Serpent's Tail, 1997.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? *O Percevejo*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

_____. What is performance studies? *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, vol. V, n. 2, 2013. Disponível em rupkatha.com/performance-studies. Acesso em 26 set 2017.

ANTÍGONA E A DITADURA MILITAR:

A EXPERIÊNCIA E O DIÁLOGO CÊNICO TRÁGICO NA MONTAGEM DO COLETIVO CALCANHAR DE AQUILES

Bárbara Cristina dos Santos Figueira (UnB)¹

André Luís Gomes (UnB)²

Resumo: O presente artigo propõe uma investigação acerca da obra *Antígona* de Sófocles vinculada à montagem teatral³ homônima do Coletivo Calcanhar de Aquiles⁴, realizada na Universidade de Brasília no ano de 2014. Na busca pela atualização do debate expresso na tragédia sofocleana, o Coletivo optou pelo desenvolvimento de reflexões acerca de nosso passado recente, conectando o enredo da peça ao período da Ditadura Militar Brasileira, a fim de apontar a insistência do passado ditatorial civil-militar instaurado em 1964.

Palavras-chave: Antígona, Ditadura Militar, Montagem Teatral, Coletivo Calcanhar de Aquiles.

A tensão entre obediência e transgressão é uma problemática intrínseca ao humano e, desde a Grécia Antiga, tem na Tragédia Clássica sua maior expressão. Nela, nos defrontamos com a figura do herói que, por via tortuosa fatal ou inevitável, sobrepassa os limites estabelecidos pelas leis divinas ou humanas. O conflito principal, em sua expressão dramática e conceitual – o trágico⁵, apresenta os conflitos inerentes à condição humana e o questionamento sobre os limites do poder instituído, problematizando assim a existência do homem e seu destino. O herói trágico, personagem central de uma tragédia é aquele que, consciente ou não, “transgride o poder superior do elemento objetivo, quer

¹ Bárbara Figueira é atriz, diretora teatral e mestre em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília.

² André Luís Gomes é Doutor em Literatura e professor do Departamento de Letras da Universidade de Brasília.

³ Direção de Bárbara Figueira. Roteiro de Alex Calheiros e Bárbara Figueira.

⁴ O Coletivo Calcanhar de Aquiles surge a partir do encontro de artistas e pesquisadores com o objetivo comum da busca por um fazer artístico atrelado à pesquisa e ao engajamento. Em busca de um processo de formação crítica e de uma proposta transdisciplinar, é composto por artistas, estudantes e docentes de áreas como Artes Cênicas, Música, Filosofia, Letras, Cinema e Artes Visuais.

⁵ Peter Szondi inicia *Ensaio sobre o Trágico* afirmando que “desde Aristóteles há uma poética da Tragédia; apenas desde Schelling uma filosofia do Trágico” (2004, p. 23). Segundo Szondi, até o Iluminismo, as poéticas baseavam-se em formas pré-estabelecidas, como “regras atemporais” do gênero artístico, mas a partir da escola alemã, os gêneros poéticos e os conceitos estéticos fundamentais passaram a ser pensados em sua dialética histórica e dentro de sistemas filosóficos. A partir de então, salientaram-se as relações entre a forma literária da tragédia e o conceito filosófico de trágico, ao se pensar tanto a representação quanto a análise da realidade histórica a partir de uma perspectiva dialética. De ambos pode-se inferir que falam acerca de um mundo em conflito, um quadro cindido entre as tradições ancestrais e uma nova ordem política.

sejam as leis dos homens, dos deuses, ou, por fim, as imposições do destino.” (SANTOS, 2013).

No presente estudo, nos dedicar-nos-emos à tragédia *Antígona*, de Sófocles, cujo conflito materializa-se na recusa de Antígona em aceitar a imposição do rei Creonte de manter insepulto Polínicos, o que configura uma ação de rebeldia da protagonista contra um governo autocrático e opressor. Confirmando a máxima de que a tragédia nasce do mito visto através do olhar do cidadão, a obra atesta o ingresso da democracia na vida cotidiana do grego e o fim das tiranias. (SANTOS, 1995)

O mito de Antígona está vinculado à casa dos descendentes de Lábdaco, rei de Tebas. Na versão da tragédia, a jovem é filha de Édipo e Jocasta, irmã de Ismene, Polínicos e Etéocles. O caminho da personagem é marcado por provações e desgraças irreparáveis que a acompanham desde o momento de seu nascimento, sendo Antígona fruto do incesto praticado entre filho e mãe. Quando mais velha, assume a pesada missão de guiar seu pai Édipo (cego e banido de Tebas) em sua peregrinação, amparando-o até a morte, em Colono. Por fim, seu desafortunado destino prende-se às consequências do combate pelo poder em Tebas, no qual seus dois irmãos sucumbiram, amaldiçoados por Édipo, a quem expulsaram de Tebas, após terem descoberto os seus crimes. Mortos Polínicos e Etéocles, o trono é ocupado pelo irmão de Jocasta, seu tio Creonte. Na condição de rei, Creonte promulga um decreto proibindo a prestação dos ritos fúnebres a Polínicos, considerado inimigo da cidade. Antígona transgride a lei imposta por Creonte e liba o corpo de seu irmão, ainda que a pena para tal desobediência seja a morte. (BARROS, 2004, p.5). É no contexto deste último episódio que se desenvolve o drama que examinamos.

A proibição de Creonte e a desobediência de Antígona desencadeiam uma densa trama, representada por vínculos e tensões entre a família e a cidade, o plano divino e o plano humano, a tirania e a democracia, o público e o privado, a lei do Estado e as leis divinas, o amor, a morte e a liberdade (GOMES, 2009). Em seus 1.492 versos de métricas variadas, o drama enlaça questões fundamentais da reorganização sociopolítica de então, que, somadas ao cruzamento fatal de circunstâncias e às contradições insolúveis, fazem da obra um terreno fértil à essência do gênero trágico: duas forças legítimas e moralmente justificadas que se enfrentam, o que segundo o filósofo alemão G.W.F. Hegel, constituiria o cerne da estrutura dramática grega. (1992, p. 656)

A complexidade e o entrosamento dos conflitos fazem de *Antígona* uma das tragédias mais admiradas e investigadas, especialmente no que diz respeito aos dois últimos séculos no ocidente⁶. A obra recebeu atenção por parte de vários filósofos, artistas e historiadores da cultura, permitindo interpretações das mais variadas. Há quem tencione a obra a uma leitura política, como se verifica em Brecht – opção da qual comunga Anatol Rosenfeld, quando avalia que a personagem Antígona se converteu para sempre em símbolo do protesto contra a onipotência dos governantes (ROSENFELD, 2009). Alguns filólogos e comentadores tendem a exaltar o caráter tirânico de Creonte em oposição à natureza nobre de Antígona, como é o caso de Jebb, Reinhardt, Else, Müller e Kamerbeek. Em contrapartida, há estudiosos que priorizam diferentes nuances, como é o caso de Hölderlin, que ressalta o conflito jurídico presente na trama (ROSENFELD, 2003). O filósofo alemão Hegel (1770-1831) empreendeu uma análise que consideramos mais complexa, dando relevo à contradição entre a divina lei natural e a lei da comunidade humana (2008). Em outras palavras, o choque entre o “direito natural” e o “direito positivo”, cabendo à personagem Antígona a defesa das não escritas leis dos deuses e a Creonte, o direito positivo que rege a vida pública e assegura o bem da comunidade. Tal oposição tornou-se clássica nos estudos helenistas.

No entanto, a despeito dos séculos de interesse das ciências humanas pela tragédia, e ainda que Sófocles tenha se consagrado como vencedor inigualável dos concursos trágicos, não é supérfluo indagar: seria tal criação ainda capaz de fazer emergir questionamentos pertinentes ao contexto do século XXI?

Dessa forma, propomos uma investigação acerca da obra *Antígona* vinculada à montagem teatral⁷ homônima do Coletivo Calcanhar de Aquiles⁸, realizada na Universidade de Brasília no ano de 2014. Na busca pela atualização do debate expresso na tragédia de Sófocles, o Coletivo optou pelo desenvolvimento de reflexões acerca de nosso passado recente, conectando o enredo da peça ao período da Ditadura Militar

⁶ Destacamos o movimento de valorização do ideal grego de beleza e da necessidade de sua retomada pela arte alemã no projeto de renovação cultural da Alemanha no século XVIII. Preocupados em encontrar uma nova maneira de pensar o teatro ou a tragédia em sua própria época, e tomando como modelo a tragédia grega antiga, estetas como Goethe, Schiller, entre outros, realizaram diferentes interpretações ou análises da tragédia. Peter Szondi em *Ensaio sobre o trágico* (2004) discorre acerca dos escritos estéticos de alguns desses poetas e filósofos, entre os quais Schelling, Hölderlin, Hegel, Solger, Goethe, entre outros.

⁷ Direção de Bárbara Figueira. Roteiro de Alex Calheiros e Bárbara Figueira.

⁸ O Coletivo Calcanhar de Aquiles surge a partir do encontro de artistas e pesquisadores com o objetivo comum da busca por um fazer artístico atrelado à pesquisa e ao engajamento. Em busca de um processo de formação crítica e de uma proposta transdisciplinar, é composto por artistas, estudantes e docentes de áreas como Artes Cênicas, Música, Filosofia, Letras, Cinema e Artes Visuais.

Brasileira, a fim de apontar a insistência do passado ditatorial civil-militar instaurado em 1964. Acreditamos que as estruturas ditatoriais construídas através do curso de nossa história, manifestadas com contornos mais visíveis em 64, não foram superadas. A monopolização dos instrumentos de violência pela mão do Estado, bem como a criminalização da pobreza, o sucateamento dos serviços públicos e a perseguição sistêmica aos modos insurgentes de organização são exemplos da persistência do passado no presente.

O espetáculo *Antígona* (2014) nasce de uma iniciativa vinculada ao Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília que, por meio do Projeto Especial Doutra Ignorância, articulou um grupo de estudos sobre a Tragédia Grega. A empreitada vislumbra a montagem da terceira parte da Trilogia Tebana à luz do referencial teórico. Desse movimento surge o Coletivo Calcanhar de Aquiles, com o intuito de investigar o campo da prática teatral através do diálogo com a prática filosófica, motivando o pensamento em torno da produção artística associada ao investimento teórico e ao engajamento sociopolítico.

O primeiro desafio colocado ao Coletivo, bem como aos filósofos envolvidos e demais colaboradores, consistiu em como encenar uma tragédia grega clássica? Como fazê-lo respeitando as questões inerentes ao trágico e suas relações com a política grega, mas sem enrijecê-lo ou mesmo esvaziá-lo em formalismos estéreis, ou se deixar cair em sedutoras e inférteis fórmulas simplistas, incapazes de abarcar as contradições e a complexidade de seus enunciados, mesmo hoje?

A motivação repousa nas perguntas já elencadas e desdobramentos desde já perceptíveis: (como) é possível experienciar o trágico, hoje? Como revisitar os gregos? O que temos a aprender com os clássicos? O que pode existir nos clássicos que funcione como “chave” para o entendimento de inquietações do presente? Qual sua força de ação na contemporaneidade? Qual é o papel das Artes Cênicas no debate político atual? Ou, como bem pontua Raymond Williams, em sua *A Tragédia Moderna*: “Quais são as relações reais que deveríamos ver e seguir entre a tradição da Tragédia e o tipo de experiência a que estamos sujeitos em nossa própria época e à qual nós, de modo simplista e talvez erroneamente, chamamos trágica?” (2002, p. 31).

É comum que, em alguns processos teatrais, a montagem de tragédias áticas caminhe por uma via mimética aos gregos: figurino, cenário, texto e demais elementos da

cena numa perspectiva factual, buscando fidelidade máxima às configurações de encenação grega que, sob uma mirada apenas superficial, pareceriam permitir o acontecimento da tragédia. Tal perspectiva não nos pareceu interessante, pois acreditamos que a tragédia não se configura em um objeto passível de reprodução, por estar integrada a práticas e condicionantes irredutíveis à mera reprodução. Optamos por não investir no caminho *ipsis litteris* de encenação e sim no manifesto desejo de aprendizado filosófico derivado da experiência trágica, como “uma espécie de contemplação do fundamento da religião, da política e da sociabilidade” (ROSENFELD, 2002), estudando seus elementos formais organizados em ligação direta com as esferas social, religiosa e política, para então manifestá-los cenicamente.

Tão inoportuno quanto insistir em um caminho literal, seria adotar a banalização do termo reiterada por veículos de comunicação há tempos e tentar enquadrar a tragédia na concepção leviana que a associa a situações acidentais ou catástrofes sem explicação, sempre envolvendo morte e sofrimento. Aquela específica arte dramática, datada do século V a.C., não pode ser resumida à concepção descompromissada que a reduz ao horrível, ao bestial ou ao sanguinário. Também não convém associar a tragédia ou a ideia do trágico à uma visão pessimista de mundo, pela qual o herói carrega piedosamente seu peso, destinado ao sofrimento, fadado ao fracasso. Essa lógica age como mantenedora de um nocivo estado de coisas e em muito se associa ao pensamento liberal, visto, por exemplo, em Theodor Vischer, visão esta contraposta por Lukács em seu célebre ensaio intitulado *Sobre a Tragédia*⁹, que consiste numa crítica à visão burguesa e pessimista do fenômeno trágico. Lukács tece comentários acerca do significado social da arte e ainda situa a catarse, conceito disputado, como superação/elevação do cotidiano, deslocado da mera casualidade à significação histórica e social:

“A estética liberal revela sempre um covarde derrotismo em face da história, da evolução do gênero humano; ela expressa constantemente seu pavor diante da revolução e das massas enquanto principais estimuladoras da ideologia revolucionária; e o faz quer operando um falso conceito de liberdade e reduzindo toda catástrofe trágica (mediante explicações artificiosas e cavilosas) à ‘culpa trágica’, quer mistificando o conceito de necessidade sob a forma de ‘destino’”. (LUKÁCS, 2009, p. 252)

A história da humanidade atesta que o “sentido da evolução” é algo que foi historicamente construído, o que o torna, em consequência, passível de mudança. Assim,

⁹ Capítulo presente no livro *Arte e Sociedade, Escritos Estéticos 1932 – 1967*, de György Lukács (2009).

para Lukács, não se trata de pensar o destino como uma potência misteriosa e personificada, uma lei cega, fixada de antemão, que o homem não conhece, mas ao qual está sujeito e não consegue escapar. Ao contrário, a grandeza humana do herói dá-se através da conexão entre tragédia pessoal e tragédia histórica; quando esse movimento acontece, o pessoal é elevado ao nível grandioso da História. De acordo com o pensamento lukacsiano, a perspectiva trágica da existência opõe-se à vida comum inautêntica, atuando como uma possibilidade de desenvolvimento da humanidade a partir da externalização das forças do indivíduo, pautada numa concepção ontológica da História.

A tradição liberal, por outro lado, ancora-se numa perspectiva fetichizada do fenômeno trágico, perspectiva essa que prega ser impossível o enfrentamento das barreiras sociais e se expressa numa visão de mundo fatalista, uma visão que se satisfaz em afirmar o fim. É característico desse pensamento a fragmentação da visão histórica e também o fatalismo, ambos rechaçados por Lukács. O autor aponta a evolução histórica como uma curva ascendente; não um caos sem direção, mas também não uma linha reta; aponta um “por fazer”:

“Embora a história descreva uma curva sempre ascendente, esse percurso é cheio de contradições, conflitos trágicos, trágicos fracassos de indivíduos e de nações assinalam suas etapas e inflexões. (...) o destino do gênero humano, tomado na sua totalidade, não é trágico; mas essa totalidade não trágica compõe-se de uma série de tragédias”. (LUKÁCS, 2009, p.249)

Trata-se do potencial humano que na crise não se expressa como uma determinação fatalista, mas sim como uma força política dos momentos de transição, como uma possibilidade de romper o velho ciclo, como uma voz de insurgência contra o abismo social que as forças opressoras determinaram como natural em nossa história:

“As grandes tragédias do passado de algum modo representavam a sempre concreta e sempre renovada luta entre o velho e o novo, luta na qual a realização (ou, pelo menos a perspectiva de realização) de um nível superior coroa a destruição do velho ou a derrota do novo que, com forças ainda muito débeis, procura liquidar a velha ordem”. (LUKÁCS, 2009, p. 266)

Motivado pela necessidade de historicizar o sistema hegeliano, Lukács revê dialeticamente as teorias idealistas do drama e situa a forma dramática não como o ponto culminante de um percurso progressivo em direção à perfeição ou, ainda, “a forma

superior de manifestação da arte¹⁰” e sim “o reflexo artístico de uma sorte de efeitos vitais. ” (LUKÁCS, 2011, p. 153). O autor parte da aproximação marxista entre desenvolvimento dramático e a ideia de revolução, afirmando que os momentos essencialmente determinantes da tragédia se situam “no conflito histórico-social, na afirmação que se manifesta nesse conflito e no efeito ‘purificador’ próprio desta afirmação. ” (LUKÁCS, 2009, p. 261). O autor ainda afirma que os grandes períodos de desenvolvimento da tragédia coincidem com as grandes mudanças históricas da sociedade humana, a saber: na tragédia grega, exprime-se a gênese da *pólis*; na tragédia moderna, com Shakespeare, figura a decadência do feudalismo e o nascimento da sociedade de classes; e um último momento, com alterações formais marcantes, com Goethe, Schiller e Pouchkine, a crise que culminaria na Revolução Francesa. A esse respeito, pode-se afirmar que:

“O que há de essencial e convergente nestas aparições é a necessidade que se apresenta para os sujeitos históricos de figurar dramaticamente, nestes momentos, o caráter contraditório da vida. Mas, adverte o autor, a relação entre gênese do drama e revolução nunca é mecânica e direta, pois a forma aparece muitas vezes em ‘estágios intermediários’ de uma crise. Isso porque a forma entra em vigor para atender de certo modo a uma demanda da vida ‘interior’ do gênero humano. São os ‘fatos vitais’ que operam uma ‘atmosfera de necessidade’ na qual se coloca a exigência da forma dramática”. (SILVA, 2001, p. 27)

E ainda que:

“Todo o trabalho de Lukács no terreno da estética visou sempre a pôr à prova a sua tese de que o marxismo tem a sua estética própria. Na *Estética*, Lukács trata de demarcar o lugar do comportamento estético na totalidade das atividades humanas, das reações humanas ao mundo objetivo. A arte é uma forma de objetivação. Nascida das necessidades da vida cotidiana, a arte supera a imediatez da cotidianidade, cria uma nova imediatez (precisamente a imediatez estética) e devolve à vida cotidiana o seu reflexo como uma orientação para a superação efetiva dos limites estruturais do capitalismo. Na vida cotidiana dominada pelo fetichismo da mercadoria, a arte tem uma missão desfetichizadora”. (BASTOS¹¹)

¹⁰ No final da Poética, Aristóteles enfrenta a questão da superioridade da tragédia pelo critério do efeito sobre o público: “Mas a tragédia é superior porque contém todos os elementos da epopéia e a melopéia e o espetáculo cênico, que acrescem a intensidade dos prazeres que lhe são próprios. Possui, ainda, grande evidência representativa, quer na leitura, quer na cena; e também a vantagem que resulta de, adentro de mais breves limites, perfeitamente realizar a imitação”. (ARISTÓTELES, 1979, p. 268)

¹¹ Artigo de Hermenegildo Bastos, intitulado *Arte e vida cotidiana: a catarse como caminho para a desfetichização*, disponível em <http://www.herramienta.com.ar/coloquios-y-seminarios/arte-e-vida-cotidiana-catarse-como-caminho-para-desfetichizacao>. Acesso em: 06 de janeiro de 2016 às 20:30.

Tendo em vista esses pressupostos, pareceu-nos oportuno construir o espetáculo *Antígona* (2014) a partir da chamada *ótica dos vencidos*¹², buscando um fio narrativo de contraposição à história oficial, forjada a partir do ponto de vista dos vencedores do processo histórico. Segundo Walter Benjamin (1986), a história tradicional, cunhada pelos vencedores e, por isso, tida como versão oficial dos fatos, traz em si a violência naturalizada, institucionalizada e esconde, ou tenta esconder, a perversidade do sistema político e jurídico que a sustenta. Ela é capaz de impor sua conveniente versão dos fatos, determinando o que é “verdade” de acordo com a posição de poder que lhe é conferida. A fim de desvelar o que está por trás da visão positivista da história, o filósofo judeu cunha metáforas que representam não apenas a sujeição do homem ao sistema, como também, a tentativa de buscar saídas. Benjamin nos convida ao despreendimento da linearidade da história positiva, bem como de seu caráter unilateral, dogmático e aurático.

Benjamin não vê nas ruínas, na desolação, uma melancolia que leva à paralisação, à entrega; pelo contrário, é na imanência da vida real e catastrófica que vamos encontrar a possibilidade, no instante do agora, de uma redenção do que está na iminência de ser perdido para a história. Segundo José Gilardo Carvalho, esse “momento iluminado de salvação surge para o passado visado pelo presente e por ele redimido”. Consoante ao autor afirmamos que:

“O passado não morreu, não findou, mas permanece aguardando o momento de um agora do pensamento disposto a repensar a história com o objetivo de salvá-la, daí a possibilidade de reescrevermos a história, não mais sob a ótica dos vencedores, mas dos vencidos. Os vencedores, nos alerta Benjamin, continuam vencendo, mas os vencidos podem e devem se aperceber dessa realidade fantasmagórica criada pelo positivismo histórico, mitificador, perverso, que usa ideologicamente da força do mito para fazer da mentira histórica uma falsa “verdade” que não se sustenta quando interrogada. Para Benjamin, a iluminação profana do pensamento e da leitura se encarregará de construir um outro conceito de história, o que será possível através da leitura imagética da constelação das ideias presentes no desvelamento do mito clássico das formas perfeitas, da linearidade histórica, que quer nos convencer de um progresso histórico”. (CARVALHO, 2014, p.88)

¹² O conceito de história elaborado por Benjamin está impregnado de política, como de cultura, haja vista, estar sua reflexão situada no resgate da arte como um instrumento de crítica social. A história para Benjamin deve ser resgatada dos fragmentos que a sociedade da técnica a relegou. Assim, a principal função da história é manter viva a tradição no presente impulsionando para o futuro. Benjamin critica a história dos vencidos e procura resgatar nos personagens da história, o colecionador, o estudante, o jogador e o flâneur, frutos da sociedade de vidro, ou do mundo da mercadoria, marcada pelo ideal do Iluminismo, elementos essenciais para redimir a história, ou seja, colocá-las na mão dos vencidos. (PAIXÃO, 2009). Para maiores detalhes, ver “*Teses sobre o conceito de História*”, de Walter Benjamin, presente em “*Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*”, de 1986.

E ainda que:

“Não existe uma História neutra; nela as memórias, enquanto uma categoria abertamente mais afetiva de relacionamento com o passado, intervém e determinam em boa parte os seus caminhos, entre diferentes formas de enquadrá-lo. [...]. Relacionar o nosso passado histórico com o trauma implica tratar desse passado de um modo mais complexo que o tradicional: ele passa a ser visto não mais como um objeto do qual podemos simplesmente nos apoderar e dominar, antes essa dominação é recíproca. O trabalho da história [...] deve-se levar em conta tanto a necessidade de se ‘trabalhar’ o passado, pois as nossas identidades dependem disso, como também o quanto esse confronto com o passado é difícil”. (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 67 -77).

Nesse sentido, podemos questionar: seria então possível escrever uma *outra história*? História que preenchesse as lacunas deixadas, por acaso ou a propósito, pela história de longa duração? Haveria a possibilidade de encontrar narrativas com o poder de trazer nova ótica sob a História que não a registrada pela elite política e cultural?

Dentre as várias maneiras de se contar a história de um país e dentre as várias maneiras de se conduzir o fazer artístico, a escolha por montar *Antígona* foi calcada no legado deixado pelos movimentos sociais, em sua insistência em resistir e em provocar outras sensibilidades, percepções e olhares sobre a nossa história. Dessa forma, a iniciativa do Coletivo soma-se ao movimento de familiares de desaparecidos políticos e a outros setores vinculados à proteção dos direitos humanos, com vistas a efetivar ações que denunciem os sintomas do fascismo em nossa estrutura social, apontando para o reconhecimento dos sinais da insistência do passado no presente. Afinal, não só em nível institucional se faz política:

Podemos afirmar que as ações políticas acerca do dever de memória em muito ancoram-se na esfera jurídica, mas estendem-se à ação de publicizar o ocorrido, com especial empenho em fazer voz junto às vítimas e testemunhas que vivenciaram processos ditatoriais, uma vez que passados mais de 50 anos do Golpe Militar, ainda há quem questione a sua real dimensão, sua ilegalidade ou ainda relativize o nível de crueldade e violência que o mesmo impôs à toda uma nação. Tal posicionamento não deve ser encarado como um lapso amnésico ou um mero relativismo conceitual e sim como um sintoma claro de uma lógica burguesa que se beneficia com a manutenção da sociedade de classes e as relações de poder dela advindas, que obedece à lógica fascista de anseio de apagamento dos fatos, da negação do acontecido e de criminalização de qualquer

tentativa de questionamento. Pois no cerne de todo totalitarismo mora o desejo sistemático de extermínio do outro, em nível factual e também em nível simbólico, de modo a tentar determinar o curso da história, talvez por atentarem-se ao fato de que “quem controla o passado, controla o presente. Quem controla o presente, controla o futuro.” (ORWELL, 2008)

Cabe lembrar que no seio de *Antígona* pulsa a seguinte ideia: “o Estado deixa de ter qualquer legitimidade quando mata pela segunda vez aqueles que foram mortos fisicamente (...), uma sociedade que transforma tal anulação em política de Estado, como dizia Sófocles, prepara sua própria ruína, elimina sua substância moral. Não tem mais o direito de existir enquanto Estado.”¹³ É essa a perspectiva adotada pelo filósofo Vladimir Safatle, a quem nos filiamos nessa pesquisa. Safatle afirma que o interdito legal que proíbe enterrar Polínicês e não acolher sua memória através dos ritos fúnebres é a própria anulação dos traços de sua existência e significa excluí-lo da possibilidade de ser um sujeito de direitos. A esse processo dá-se o nome de *violência da eliminação simbólica*, que consiste na imposição do desaparecimento do nome, com base na tentativa de eliminar não apenas os insurgentes, mas toda e qualquer indagação acerca da legalidade do poder. É a violência que visa criminalizar sistematicamente todo discurso de questionamento. Eis a lógica dos regimes totalitários, tão presente na política do século XX: a operação sistemática de retirar o nome daquele que a ele opõe-se, de transformá-lo em um inominável cuja voz, cuja demanda encarnada em sua voz não será mais objeto de referência alguma¹⁴.

Dessa forma, o que propomos ao falar de nosso passado recente e sua quase inacreditável capacidade de não passar é, de alguma forma, apontar a maneira insidiosa que a ditadura encontrou de permanecer em nossa estrutura social, econômica, cultural, política e jurídica, bem como indicar os traumas sociais e a legitimação da violência cotidiana daí advindas. Nesse sentido, a ditadura militar brasileira – uma das mais violentas que o ciclo latino-americano conheceu – não foi uma ditadura como as outras, pois a incapacidade de reconhecer e julgar os crimes de Estado cometidos no passado “transforma-se em uma espécie de referência inconsciente para ações criminosas perpetradas por nossa polícia, pelo aparato judiciário, por setores do Estado.” (SAFATLE & TELES, 2010, p. 10). Ela permanece nas práticas políticas, nas múltiplas estratégias do

¹³ SAFATLE, 2010, p.239.

¹⁴ *Idem*.

poder que insistem em forçar o esquecimento das raízes do nosso fracasso, no entrave para nossa consolidação enquanto democracia. Edson Teles e Vladimir Safatle afirmam que uma ditadura se mede (se é que se mede) não por meio da contagem dos mortos deixados para trás, mas através das marcas que ela deixa no presente, ou seja, através daquilo que ela “deixará para frente” (SAFATLE & TELES, 2010, p.10). Há muito em jogo quando a questão é reelaborar o passado.

Transpor os questionamentos da obra *sofocleana* para o período da ditadura que assolou o Brasil significa investir na denúncia de sua brutalidade, com vistas a corroborar com o movimento de resistência a essa forma de governo marcadamente autoritária. Creonte, bem como o regime militar, ancora-se numa concepção de Estado calcada no princípio da dominação do outro, visando legitimar-se através de uma suposta inaptidão do povo para tomar decisões referentes à cidade. Já *Antígona*, bem como os insurgentes de nossa história nacional, defende outra ordem social, outro princípio ético-filosófico, outra diretriz política. Podemos afirmar que essa oposição advém da ideia de liberdade que pressupõe a condição humana, da recusa em ser dominada por normas que atentem contra o direito de dizer não, o direito de contestar:

Diante de Créon, *Antígona* representa a insurreição das massas contra a tirania. Fala pela sua boca ativa o povo amordaçado pelo medo. Ela é a liberdade que se revolta e se proclama. Ele, o despotismo brutal e irresponsável. O que *Antígona* anuncia é o direito do cidadão de se erguer contra as ordens absurdas. Créon é o Estado que escraviza. *Antígona*, a Nação que se rebela. A sua lição é a de que, em face da opressão, a criatura livre deve reagir sempre, sem temores de qualquer espécie. O holocausto de sua vida à consciência do dever cumprido mostrou que não foi em vão seu sacrifício. Ela presa, inerte, escarnecida e condenada era maior do que o Rei com todo o seu poderio, toda a sua arrogância, todas as suas armas. O triunfo efêmero da força não prevaleceu diante da verdade que *Antígona* representava (MONIZ, 1958, p.15).

Acreditamos que mesmo na morte *Antígona* vence o adversário, pois o sentido de sua luta se sobressai. Através do presente estudo afirmamos que *Antígona*, além de um dos mais belos questionamentos acerca dos limites do poder, converteu-se para sempre em um símbolo da liberdade de se agir contra o Estado (ROSENFELD, 2009), chegando até nós como o monumento da cultura ocidental que melhor apresenta as questões acerca da liberdade do sujeito de rebelar-se contra as estruturas que o oprimem. Nisto reside sua assombrosa atualidade.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Vitor Civita, 1973.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica Arte e Política – Obras Escolhidas I*, Tradução Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BRAGA, A. E. Tese de Doutorado. *As sementes de Cadmo: autoctonia, miasma, nemesis e o trágico nas tragédias do ciclo tebano*. Coimbra, Portugal. 2015
- GOMES, L. D. *Antígona: a persistência do mito*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo - v. 5 - n. 1, 121-128 . 2009.
- HEGEL, G.F.W. *A Fenomenologia do Espírito*. Tradução: Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 2008.
- _____. *Cursos de estética*. Volume IV. São Paulo: Edusp, 2004.
- LUKÁCS, Gyorgy. *O Romance Histórico*, São Paulo: Ed. Boitempo, 2009.
- _____. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Org., Introd. e Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1998
- ROSENFELD, Anatol. *Aulas de Anatol Rosenfeld (1968)*. A Arte do Teatro. Registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifôlha, 2009.
- ROSENFELD, Kathrin Holzermaur. *Antígona – de Sófocles a Hölderlin: por uma filosofia trágica da literatura*. Porto Alegre: L&PM. 2003.
- SAFATLE, Vladimir & TELES, Edson (Org). *O Que Resta Da Ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- SANTOS, J. T. *Antígona: a mulher e o homem*. Humanitas: Universidade de Lisboa. 1995.
- SANTOS, V. S. *A dimensão formativa da tragédia grega: Sófocles*. *Filosofando: revista de filosofia da UESB*. 2013.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. Remate de Males, Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL, UNICAMP, n. 26, v. 1 (Dossiê Literatura como uma arte da memória), p. 31-45, janeiro-junho, 2006.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei. Antígona*. Tradução de Donald Schuller. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Tradução: Pedro Sússekind. Coleção Estéticas, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Tradução: Betina Bischof. Coleção Cinema, Teatro e Modernidade. São Paulo: Cosac Naify, 2011.



MATEI VISNIEC E O TEATRO CONTEMPORÂNEO COMO AUTO-REFLEXÃO

Camylla Galante (UNIOESTE)¹


Resumo: A obra dramática de Matei Visniec carrega marcas do contemporâneo ao mesclar o diálogo com outros nomes caros às artes dramáticas com o pensar a realidade, o homem, o próprio fazer artístico e o papel da arte na atualidade. Desta forma, o que se propõe neste artigo é verificar como estas características aparecem em sua obra a partir da análise de três peças *O espectador condenado à morte*, *Um trabalhinho para Velhos Palhaços* e *O Último Godot*. Propõe-se como embasamento teórico as proposições de Linda Hutcheon (1991) em relação à literatura pós-moderna e os escritos de Jean-Pierre Ryngaert (2013) voltados especificamente à leitura do teatro contemporâneo e a condição do dramaturgo nos tempos atuais.

Palavras-chave: Matei Visniec; teatro contemporâneo; reflexão.

Herdeiro dos domínios do Absurdo, Matei Visniec é um legatário que honra seus antecessores, pois na sua obra pode-se encontrar os aspectos formais do Teatro do Absurdo identificáveis em Beckett e Ionesco, a temática política (obviamente atualizada ao contexto de Visniec) e até mesmo a utilização de uma língua de produção literária, a mesma de seus mestres, o francês. O dramaturgo e jornalista romeno encontrou na estética do Absurdo, mais precisamente em seu conterrâneo Ionesco, a liberdade da escrita e da linguagem no contexto da ditadura de Nicolae Ceaușescu. Ele diz na introdução de um de seus textos: “Depois de ler as peças de Ionesco, nunca mais tive medo na vida. Mais do que qualquer sistema filosófico ou livro de sabedoria, foi Ionesco que me ajudou a compreender o homem e suas contradições, a alma humana, a vida e o mundo” (VISNIEC, 2012, p.11).

Pensando sob o ponto de vista de Ryngaert (2013), quando este fala sobre o teatro contemporâneo, a partir da década de 1950 até a de 1990, obra de Matei Visniec possui algumas facetas apontadas pelo teórico: a do teatro político, do pós-guerra, com características do teatro do absurdo, mas ao mesmo tempo há peças que também visam ao entretenimento, que parecem, como diz o teórico, que se voltam à “diversão do público”. Há também peças que mesmo sendo “sob encomenda” (escritas num contexto específico a uma companhia específica) são densas e que levam à reflexão do público/leitor, e outras, ainda retomando o teórico francês, que devem dizer muito sem

¹ Graduada em Filosofia e Letras Português-Italiano pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), Mestra em Letras e doutoranda pela mesma universidade. Contato: camygalante@gmail.com.



desagradar (RYNGAERT, 2013). Visniec, em muitos momentos, encaixa-se no perfil dos autores descritos por Ryngaert em sua obra *Ler o teatro contemporâneo*:

Nossa reflexão sobre o teatro moderno está se estabelecendo diante de autores condenados a inovar sem desagradar, a incomodar sem perder totalmente contato com o público, a oferecer prazer sem se contentar para isso com receitas já testadas (RYNGAERT, 2013, p.41).


Além do próprio pensamento sobre o teatro contemporâneo, Ryngaert traz em sua obra trechos de editoriais de revistas especializadas em estudos teatrais entre os anos de 1953 a 1985 que tecem outras considerações. Estas revistas propõem reflexões sobre o fazer teatral, o papel do teatro contemporâneo e também questões sobre o “fim do teatro”. No editorial da *Travail théâtral*, cadernos trimestrais que foram publicados entre 1970 e 1979, pode-se ler o seguinte trecho:

[...] Fala-se muito, aqui e ali, da morte do teatro e às vezes até se denuncia o caráter obsoleto, para não dizer reacionário, de toda representação teatral. É verdade que já há cerca de um século se deplora “a crise do teatro”. Contudo, longe de se imobilizar e de se fechar em si mesmo, o teatro, hoje, em seus setores mais vivos, não para de se questionar e se reconsiderar. Subtraindo-se pouco a pouco as suas formas antigas, ele se manifesta onde menos se esperaria encontrá-lo, até em áreas que parecem dominadas pela necessidade mais estrita [...] (RYNGAERT, 2013, p.185).

E ainda na sequência, para concluir as características trazidas pelo editorial da nova configuração do teatro:

[...] estamos persuadidos de que, longe de constituir um comentário supérfluo, a elaboração de uma reflexão lógica e coerente sobre os componentes e a função da atividade teatral é hoje parte integrante desta atividade. É considerado dentro de toda uma série de trocas entre dois grupos: seus criadores e seus espectadores. [...] Os criadores foram levados a reconsiderar as estruturas socioeconômicas nas quais estavam acostumados a trabalhar, até mesmo levados a desejar que o público tenha, cada vez mais, uma parte ativa na criação. [...] Trecho do editorial do nº.1 de *Travail Théâtral*, outono de 1970. (RYNGAERT, 2013, p.185).

Estas características do teatro contemporâneo percebidas pelos editores da revista e corroboradas por Ryngaert ao longo da sua análise no livro são encontradas nas peças de Visniec: o teatro se repensa e reconsidera sua posição no mundo atual, além de dizer coisas que as pessoas nem sempre querem ouvir, mas não desagradando e, para isso,




usando fórmulas novas que trazem frescor à produção dramaturgical. Há também neste movimento o papel do espectador e da crítica que contribuem para a construção desta nova forma de teatro. Além disso, a preocupação com um possível “fim do teatro” já era algo pensado na década de 1970, temática que se estende para as próximas décadas, como faz o dramaturgo romeno ao embutir esta problemática em seus textos.

A obra do escritor romeno traz consigo também características que remetem ao pós-modernismo. Apesar de Linda Hutcheon salientar que o pós-modernismo não deve ser utilizado como um “simples sinônimo para o contemporâneo” (HUTCHEON, 1991, p.20), a sua obra parece encaixar-se tanto na leitura feita sobre o teatro contemporâneo de Ryngaert quanto nas definições dadas pela canadense dos escritos pós-modernos. Uma das definições de Hutcheon em particular pode ser empregada para entender um aspecto importante de algumas peças de Visniec: a auto-reflexão. Diz a teórica que a arte pós-moderna é “ao mesmo tempo, intensamente auto-reflexiva e paródica, e mesmo assim procura-se firmar-se naquilo que constitui um entrave para a reflexividade e a paródia: o mundo histórico” (HUTCHEON, 1991, p.12). A paródia está presente em boa parte da produção dramática de Visniec: parodia-se os governos totalitários, a censura, os julgamentos sofridos pelos escritores nas ditaduras do século XX e parodia-se inclusive os dramaturgos do Teatro do Absurdo, aqui entendida a paródia, de acordo com Hutcheon, como a “repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança” (HUTCHEON, 1991, p.47). E, neste parodiar, há a auto-reflexão sobre a própria obra e do teatro como um todo, numa tentativa de compreender para quem o teatro fala atualmente, a relação entre ator x público nas encenações e se o teatro e as demais artes dramáticas estão encaminhando-se para seu ocaso ou se ainda possuem um papel de destaque no mundo contemporâneo. Três peças de Visniec apontam para este caminho: *O espectador condenado à morte* (1984/2014), *O último Godot* (1987/2012) e *Um trabalhinho para velhos palhaços* (1993/2012). As obras, escritas quase em sequência, mesmo com temáticas distintas levantam o questionamento sobre o papel do teatro na atualidade, cada uma a seu modo.

O teatro condenado à morte?

O espectador condenado à morte trata-se de uma espécie de paródia de um tribunal no qual um espectador aleatório (aquele que se sentar numa determinada cadeira) passa a ser julgado por uma acusação de assassinato. No melhor estilo do



Teatro do Absurdo, as acusações e os depoimentos das testemunhas não fazem sentido. O espectador-acusado é silencioso, não se sabe se é de fato um espectador ou se um ator disfarçado. Segundo Jean-Pierre Longre, na crítica da peça presente no site oficial de Matei Visniec, a peça é uma sátira dos tribunais stalinistas e de outros regimes totalitários nos quais toda a corte é manipulada pela acusação.

No trecho em que as personagens chamam de segundo ato (“as personagens chamam” pois não existe a separação no texto, mas há a consciência das personagens de que fazem parte de um espetáculo teatral), o conteúdo da peça, até então indeterminado, passa a se delimitar e deixa entrever um dos seus sentidos: uma reflexão acerca do teatro e do papel representado pelas diferentes pessoas que o compõe: o espectador, os atores, os atores enquanto personagens, as demais pessoas envolvidas no momento do espetáculo, (“O homem que destaca os ingressos”, “a atendente da chapelaria”, “a atendente gorda da lanchonete”, “o fotógrafo do teatro” – todas personagens da peça), o diretor, o autor e até mesmo “personagens externas”, como pessoas que estão próximas ao teatro e o “mendigo cego que toca gaita na esquina da rua” (este último mostra-se particularmente importante ao fim da peça). E não somente pensam sobre seus papéis na peça em questão, mas estendem esta reflexão ao teatro como um todo.

Quando o procurador interroga a sexta testemunha e esta se revela como sendo o diretor, uma das perguntas é “o senhor entendeu a mensagem da peça?”, a qual se segue o seguinte diálogo:

A SEXTA TESTEMUNHA: É claro, mas veja bem... há vários níveis de compreensão. Cada nível tem seu ritmo... sua nuance... paulatinamente...

O PROCURADOR: E o senhor acredita que os espectadores compreenderam, acredita que tomaram consciência de seja lá o que for?

A SEXTA TESTEMUNHA: Eu não sei. Eu espero que sim... acho que dei elementos suficientes para refletir... depois disso, todo mundo sai na rua... É lá que a peça continua... no cérebro de cada um... não é? A verdadeira solução virá mais tarde... em casa... talvez amanhã... (VISNIEC, 2015, p.80).

Este diálogo aponta que o(s) diretor(es) teatrais procuraria(m) dar elementos suficientes aos espectadores para que eles captem o sentido do texto, no entanto este talvez não se processe no momento da representação e da forma como pretendida pelo diretor, ela pode vir “mais tarde... em casa... talvez amanhã...” e de uma forma

diferente. Isto não só na peça em questão, mas nas montagens de textos dramáticos no geral.

A personagem que é trazida ao palco como sendo a Sétima Testemunha revela-se o Autor da peça. Esta vem emblematicamente toda amarrada, com um saco de batatas na cabeça e trazida por soldados (VISNIEC, 2015, p.82). O autor, mesmo bombardeado por perguntas do Procurador, do Defensor e do Escrivão, nada fala. O Procurador se dirige a ele dizendo “Responda, Senhor. É um procurador que lhe fala. Precisamos de seu testemunho para desvendarmos a *verdade*” (VISNIEC, 2015, p.83, grifo nosso), no que o Defensor completa: “Está claro. Ele não dá a mínima para a verdade” (VISNIEC, 2015, p.84). Mesmo com muita insistência por parte daqueles que tentam interroga-lo, o Autor se nega a dar qualquer “depoimento” acerca da mensagem da peça. É como se, depois de escrita, o sentido, a mensagem da peça ficasse a cargo do espectador e/ou leitor e não pertencesse mais aquele que a escreveu. Nesta cena há também a referência à censura sofrida pelos autores durante a ditadura de Ceaușescu, o que é reforçado pela personagem do Cego, recorrente nas peças de Visniec, que, ao fim d’*O espectador condenado à morte*, repete insistentemente “[...] sou um velho combatente... Viva a República!” (VISNIEC, 2015, p. 94).

No entanto, no fim da peça, mesmo que o autor tenha se negado a falar qualquer coisa sobre o sentido que a obra teria, ele é o guia de um cortejo composto pelas sete testemunhas que sugerem estar em estado hipnótico e que carregam uma liteira ocupada por nada mais que o Mendigo Cego que dá vivas à República. Talvez a chave, a mensagem da peça (desta e de outras de Visniec que contam com tal personagem, como *Paparazzi* ou *A Crônica de um Amanhecer Abortado* (1996) e *Aqui estamos com Milhares de Cães Vindos do Mar* (2003), por exemplo) esteja justamente no cego. Ou ao menos no que ele anuncia: guiar a reflexão política através da censura. O teatro teria, pois, esta conotação política de questionamento do status quo e o papel de guia para que se alcance a República e a Democracia. O guia é o autor, que aqui aparece como representante de todos os artistas, mas a mensagem é transmitida pelo cego.

O último Godot e o suposto ocaso do teatro

Da mesma forma como *O espectador condenado à morte*, na peça *O último Godot* também é possível encontrar reflexões acerca do papel do teatro na contemporaneidade, e talvez até de forma bastante explícita no decorrer da obra. Quando o diretor da revista

Secolul XX, publicação na qual Visniec conhecera Samuel Beckett, pediu para que ele escrevesse um artigo sobre o dramaturgo irlandês, este, ao invés, escreveu uma peça curta, de um ato, na qual Beckett contracenava com Godot e retoma todo o universo beckettiano no texto (LECOSSOIS, 2008).

Para conceber essa peça como forma de reflexão sobre o teatro, seu início e seu fim são postos-chaves para a sua compreensão. O texto inicia-se com a seguinte rubrica:

Na frente de um teatro *fechado*.

Rua em *declive*, com *pouquíssimo* movimento, ao *crepúsculo*. Godot, um homem *magricela* mas decentemente vestido, está sentado à beira da calçada, com os pés na *sarjeta*. Fuma, com ar triste, sem pensar. Próxima a ele, uma *lata de lixo emborcada*.

De algum lugar, invisível para a plateia, vem o som de uma porta se abrindo, ouve-se uma balbúrdia surda e um segundo homem magricela (mas decentemente vestido) é jogado sobre a calçada. Como veremos adiante, este segundo homem é Samuel Beckett em pessoa. A personagem quase *despenca* sobre Godot. (VISNIEC, 2017, p.55, grifos nossos).

O início, como a carga semântica das palavras em destaque indica, não é nada promissor. Pode-se voltar um pouco, no título, ao “último Godot”. O princípio indica o fim do teatro. O dramaturgo literalmente na sarjeta, com a sua criação mais representativa (que é uma não-personagem). Como bem coloca Héléne Lecossois, *O último Godot* trata-se de uma elegia, um lamento ao fim do teatro (LECOSSOIS, 2008, p.94). A metáfora de fim parece não se limitar às artes dramáticas, dado que as personagens se dão conta de que as pessoas estão sumindo não só do teatro, mas de todos os lugares. Assim como a personagem do cego, este cenário “apocalíptico” no qual as personagens se percebem sozinhas no mundo, é um elemento presente em outras obras de Visniec, como no romance *O negociador de início de romances* (2013), na peça *O rei, o rato e o bufão do rei* (2001) e nas peças curtas que compõem o título *Teatro decomposto ou o homem-lixo* (1992).

Neste encontro de Beckett com Godot, o dramaturgo romeno também traz à baila a questão do autor no teatro. Qual o seu papel? Pode ele salvar, de alguma maneira, este teatro que está se encaminhando ao ocaso? A resposta é dada no decorrer da peça e especificamente ao fim desta de forma bastante alegórica. Uma das passagens cômicas do texto, a qual pode parecer inocente, carrega este questionamento acerca do autor dramático. Godot, ao descobrir que Beckett, também exotado do teatro, é o autor da

peça, diz “Formidável! Então você existe!” (VISNIEC, 2017, p.58). Além de ser algo que quem se depara com o próprio Godot nesta peça deve pensar, nos remete às montagens feitas na atualidade que, muitas vezes são tão autorais que terminam por apagar um pouco as marcas que remetem ao dramaturgo, algo com o que o próprio Visniec parece não se incomodar, dado que em algumas entrevistas em que comenta sobre montagens de suas peças, o autor salienta este aspecto quando o trabalho do diretor tem esta característica².

No entanto, mesmo demonstrando muitas vezes que a obra ganha vida própria e outras interpretações depois de publicada, a peça, ao encaminhar-se para o final dá a resposta tanto para esta questão do autor quanto para aquela acerca do ocaso do teatro: as pessoas que sumiram anteriormente aparecem e juntam-se próximas às personagens e passam a prestar a atenção no que dizem. O fim da peça, ao contrário de seu início, é bastante otimista: o teatro se reconstrói mesmo quando está “na sarjeta”. Com uma estrutura circular, o fim retorna ao início, porém esperançosamente, e não exatamente ao início de *O último Godot*, mas sim para as primeiras cenas de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett:

GODOT (*olhando assustado, em torno deles, a multidão sentada na rua*): Meu Deus, o que é que eu vou dizer?

BECKETT: Pergunte-me se eles me bateram... Enquanto isso eu tiro o meu sapato e olho para ele. Depois, você me pergunta o que estou fazendo.

(*Beckett tira o sapato*)

GODOT (*com uma voz decidida*): O que é que você está fazendo?

BECKETT: Estou tirando o sapato. Isso nunca lhe aconteceu?


FIM (VISNIEC, 2017, p.68).

Este inesperado desfecho encaminha duas leituras possíveis: a de que há sempre público e interesse para velhas peças, mas também há o interesse pelas novas (como esta de Visniec), e o autor aponta que esta continuidade e renovação do teatro acabam sendo puxadas pelo dramaturgo e pelo texto teatral.

O mesmo velho teatro para velhos palhaços

Pensando no pensar sobre o teatro de Visniec, a terceira e última peça a ser analisada, *Um trabalhinho para velhos palhaços* é, dentre as três, a menos otimista

² O autor fala sobre a direção autoral da peça *Espelhos para Cegos*, da Companhia Teatro dos Novos, montada em 2013, sob a direção de direção de Márcio Meirelles e co-direção de Bertho Filho. A breve fala de Visniec sobre a peça está disponível no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=oVC6Do9mJ8s>.



quanto ao papel do teatro na contemporaneidade, mas ainda assim há um lampejo de esperança em relação a continuidade e importância das artes dramáticas mesmo na sua conclusão um tanto lúgubre. Inicia-se com a caracterização das personagens, já apresentadas no título: são três velhos palhaço, com roupas velhas que encenam velhas piadas que denunciam o envelhecimento da arte circense e, quiçá, das artes cênicas como um todo. As personagens se encontram ao responder a um anúncio que está recrutando velhos palhaços, sem dizer exatamente para qual papel/trabalho. Ao chegarem, percebem que são velhos conhecidos de tempos áureos do circo, documentados em recortes de jornal carregados por eles. A peça inicia-se com o mesmo tom de *O último Godot* e a rubrica que sinaliza o começo da ação demonstra a decadência das personagens:

Uma sala de espera no andar de cima. Duas entradas, à direita e à esquerda. Uma grande porta no meio. Cadeiras. Nicollo espera dormindo em uma cadeira, vestido com uma *fantasia puída* e uma gravata larga, feita com laço. A seu lado, uma *mala velha* cheíssima. Em cima da mala, um chapéu-coco. Ouvem-se passos à direita. [...] Entra Filippo. A *mesma fantasia velha*, a mesma gravatona, a mesma mala usada e cheia. Ele parece morto de cansaço e se deixa cair numa cadeira, bufando, e se abana com seu chapéu-coco. Nicollo, desapontado, volta a sentar-se e cai no sono de novo. Filippo se levanta. Ele se aproxima da porta e escuta atentamente (VISNIEC, 2012, p.77, grifo nosso).

Novamente as palavras selecionadas por Visniec deixam entrever o tom de pessimismo que guia a peça. Ao longo dessa, os três palhaços que vão à busca de uma recolocação nos picadeiro mantêm não só os velhos trajes surrados, mas também seus truques são os mesmos de outrora. Considerando a estrutura desta peça, suas personagens e seu “enredo” circular, é aquela que mais se aproxima do teatro beckettiano. O cenário diminuto, uma sala com três portas, lembra o cenário de *Fim de partida* do irlandês. As personagens podem remeter àquelas do universo de Beckett também. O tempo é algo determinante na peça. Os palhaços, após uma depreciação mútua por conta da aparência ou da suposta importância de cada um no passado, ouvem o barulho de um relógio e passam a perguntar-se acerca da hora:

FILIPPO (*com leve sobressalto*): Estão ouvindo?
NICOLLO: O quê?
PEPPINO: Eu estou.


NICOLLO (*agitado*): O quê, o quê?
FILIPPO: O tique-taque
[...] NICOLLO: Onde? Onde? (*Ele se senta ao lado de Filippo, e depois ao lado de Peppino, para escutar.*) Não estou ouvindo nada.
PEPPINO: Acho que já passou das seis.
NICOLLO: Não estou ouvindo nadinha.
PEPPINO: Acho que já são sete horas... Não? Será possível que já são sete horas?
NICOLLO (*furioso, volta para seu lugar*): Sete horas, é possível, e daí? Que diferença faz isso pra você?
PEPPINO: Ou será que já são oito?
FILIPPO: Oito? Merda, não pode ser.
PEPPINO: Pode sim, já é. (VISNIEC, 2012, p.116-117)

Há outras cenas semelhantes ao longo da peça e a hora é sempre a mesma e os entrevistadores nunca aparecem. A sala sem janelas, sufocante, não mostra o que se passa fora dela. Assim como o *Godot* de Beckett que nunca chega e deixa Vladimir e Estragon numa eterna espera, os palhaços passam pelo mesmo com os entrevistadores que nunca chegam. Segundo Martin Esslin a respeito do tempo em *Esperando Godot*,

Esperar é experimentar a ação do tempo, que constitui mudança constante. E no entanto, como nunca acontece nada de real, essa mudança é ela mesma uma ilusão. A atividade ininterrupta do tempo é autoderrotadora, sem objetivo, e conseqüentemente nula e oca. Quando mais as coisas mudam, tanto mais permanecem as mesmas. E isso é que constitui a terrível estabilidade do mundo. (ESSLIN, 1968, p.45-46).

Esta estabilidade do tempo, esta mudança ilusória pode ser, de certa maneira, atribuída ao teatro que, apesar das mudanças que sempre ocorrem, ele permanece o mesmo. O tempo e o espaço fechados parecem indicar que a arte circense está fechada nela mesma, envelhecendo e morrendo sem olhar para “fora”. Há uma passagem, ao fim do primeiro ato, em que as personagens escutam que, fora daquela sala de espera, passa o circo e sua fanfarra pela rua e eles não podem acompanhar pela ausência de janelas e por estarem presos na espera. O circo passa e os palhaços não conseguem acompanhá-lo.

Apesar de toda a peça indicar um suposto ocaso das artes cênicas, o final, apesar de trágico, pode indicar um fio de esperança para a arte moribunda. Quando Peppino morre, Nicollo e Felippo, ao ouvir passos na escada, indicando que alguém se aproxima, resolvem “guardar” o corpo da terceira personagem em uma das portas e, quando a abrem, se deparam com outro palhaço morto lá dentro. Ao deixar o corpo de Peppino



com o outro cadáver, fogem pela porta da esquerda (uma volta ao passado?) logo depois, quem entra não é um entrevistador, mas sim outro velho palhaço que está respondendo ao anúncio e, assim, o espetáculo continua. Esta ciclicidade da obra pode indicar que mesmo em aparente decadência, o teatro continua mesmo depois de dar sinais de que vai morrer.

Afinal, está o teatro encaminhando-se ao seu ocaso?

Ao fim da análise das três peças, percebe-se que há, por parte do autor, um otimismo com a continuidade e com o papel do teatro na contemporaneidade. Apesar do tom pessimista e desanimado ao longo das obras, ao fim há sempre um sinal de que, não obstante as agruras enfrentadas pelas personagens (e nelas pode-se entrever também as agruras sofridas pelos autores), o teatro ainda possui um papel fundamental na compreensão e reflexão acerca do mundo e do homem e está em constante renovação, mesmo que muitas vezes pareça fechado em si mesmo. Numa entrevista cedida a Martin Domeq, professor adjunto da UFSB, Matei Visniec comenta que há tempos tem sido duas pessoas, duas personagens: o jornalista que frente os dissabores do mundo é um pessimista e, do outro lado o escritor e dramaturgo:

Por outro lado, o escritor que habita em mim não pode se entregar ao pessimismo. Ele busca soluções. O jornalista entrega a matéria-prima ao escritor e o escritor a transforma em peça de teatro, em romance, em poesia e busca soluções para a humanidade. O escritor é aquele que mantém viva a esperança. Ele diz que é possível achar uma via; ele age como se o progresso existisse. Então, entre os dois, há uma relação muito forte. Com certeza, o jornalista é aquele que observa o mundo. Ele está, às vezes, furioso, deprimido, decepcionado. Mas o escritor que há em mim diz: “Vamos seguir lutando”. Os dois avançam juntos e penso que já não podem se separar, são complementares (VISNIEC *apud* DOMEQ, 2014, p. 216)

Em outra entrevista, esta ao jornal O Globo, Visniec diz especificamente sobre o teatro:

O teatro é o lugar da linguagem das emoções e das histórias sem solução. É o lugar onde se debate os dilemas da humanidade, e não os problemas. Os problemas têm solução, já os dilemas não. É por isso que o teatro antigo ainda é atual, porque lida com os dilemas essenciais: “todo mundo morre, mas ninguém é culpado”. (VISNIEC *apud* REIS, s/p, 2017).

Vê-se que nas peças analisadas, há claramente a voz do autor quando este coloca o teatro como o responsável por pensar o mundo e o homem. Há também a voz do jornalista pessimista, mas, no fim, a última palavra é a do escritor. Nestas entrevistas, percebe-se diretamente a voz de Visniec que o autor de *O espectador condenado à morte* representa, e este autor não busca dar respostas aos problemas, como bem o dramaturgo pontua, mas levantar a reflexão sobre os dilemas, sejam eles do âmbito humano ou teatral, e ao refletir sobre o teatro a partir do teatro, este se reitera e se ressignifica.

Referências bibliográficas

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução e prefácio: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DOMÉQ, Martin. Matéi Visniec na Bahia: Entrevista a Martin Domeq. *Repertório*, Salvador, p.211-216, 2014.2.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Tradução: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.


HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LECOSSOIS, Héléne. Samuel Beckett, Matei Visniec: from one Godot to the last. In: R. Eduardo, H. Carvalho (Ed.). *Plural Beckett Pluriel*. Porto: Oporto - Faculdade de Letras da Universidade de Porto, 2008. p.93-103. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6598.pdf> . Acesso em 06 ago 2017.

LONGRE, Jean-Pierre. *Critique – Le spectateur condamne a mort*. Disponível em: <http://www.visniec.com/pages/spectateur.php>. Acesso em 06 ago 2017.

REIS, Luiz Felipe. *Matéi Visniec, jornalista e dramaturgo: "é preciso acreditar no ser humano"*: Romeno que vive na França veio ao Rio acompanhar a estreia da peça 'A história dos ursos pandas', de sua autoria, no Sesc Copacabana. Rio de Janeiro, 31 ago. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que-nao-sei/matei-visniec-jornalista-dramaturgo-preciso-acreditar-no-ser-humano-21766129>. Acesso em: 14 out. 2017.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução: Andrea Stahel M. da Silva. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.



VISNIEC, Matéi. *A história dos ursos pandas contada por um saxofonista que tem uma namorada em Frankfurt seguida de Um trabalhinho para velhos palhaços*. Tradução: Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações, 2012.

_____. Introdução. In: VISNIEC, Matei. *Da sensação de elasticidade quando se marcha sobre cadáveres*. Tradução: Luiza Jatobá. São Paulo: É Realizações, 2012.

_____. *O espectador condenado à morte*. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: É Realizações, 2015.

_____. O último Godot. In: VISNIEC, Matei. *Os bolsos Cheios de Pão e outras peças curtas*. Tradução: Roberto Mallet. São Paulo: É Realizações, 2017.

DRAMATURGIAS DE ASSALTO: ANALOGIAS ENTRE OS TEATROS DE EDWARD ALBEE E DA “GERAÇÃO BRASILEIRA DE 1969”

Esther Marinho Santana (UNICAMP)¹

Resumo: *The Zoo Story*, de Edward Albee, estreou na Off-Broadway nova-iorquina em 1960. Em 1961, foi encenada pela primeira vez no Brasil, onde recebeu diversas remontagens ao longo daquela década. Sua estrutura formal e a recepção de sua temática pelo público teatral brasileiro parecem ter inspirado jovens dramaturgos estreantes em São Paulo e no Rio de Janeiro, em 1969. Destaco, pois, *Fala baixo, senão eu grito*, de Leilah Assumpção, e *O assalto*, de José Vicente. De maneiras semelhantes, ambos os títulos apresentam, em via análoga à peça albeeana, apenas duas personagens, em tensas e violentas interações, representantes do próprio funcionamento metateatral de tais peças.


Palavras-chave: Edward Albee; Teatro brasileiro; Leilah Assumpção; José Vicente.

The Zoo Story, a primeira peça profissionalmente produzida de Edward Albee, estreou em Berlim, Alemanha, em 1959, com *Krapp's Last Tape*, de Samuel Beckett. No ano seguinte, o mesmo programa duplo foi montado na Off-Broadway, em Nova York, onde obteve mais de quinhentas sessões, um número altamente significativo tanto para o contexto de salas desvinculadas do grande circuito comercial concentrado na Broadway, quanto para um dramaturgo debutante, que não empalidecera diante do já renomado Beckett. No decorrer da década de 1960, o título percorreu diversos outros palcos norte-americanos, ingleses, irlandeses, franceses, holandeses, turcos e latino-americanos.

Em 1961, aportou no Brasil. Como parte de um programa de divulgação cultural conduzido pelo governo dos Estados Unidos, foi encenada, entre 15 e 25 de agosto, nos Teatros Municipais de São Paulo e do Rio de Janeiro² pela *New York Repertory Company*. Advindo do Actors Studio, o grupo era composto por Ben Piazza e William Daniels, os respectivos intérpretes de Jerry e Peter nas produções iniciais da peça em seu contexto de origem. Em 1962 e 1963, foi montada por Paulo Mendonça, na Escola de Arte Dramática de São Paulo, e por Martim Gonçalves, no Teatro Maison de France, no Rio de Janeiro. Em novembro de 1965, foi dirigida por Emílio Fontana, e estrelada por Raul Cortez e

¹ Licenciada em Letras (IEL/UNICAMP) e Mestre em Teoria e Crítica Literária (IEL/UNICAMP). Atualmente, sou doutoranda em Teoria e Crítica Literária, na mesma universidade. Contato: esther.mrst@gmail.com.

² A *New York Repertory Company* apresentou três diferentes programas: o primeiro compreendia *Suddenly Last Summer* e o primeiro e terceiro atos de *Sweet Bird of Youth*, de Tennessee Williams; o segundo, *The Zoo Story*, juntamente com *Senhorita Julie*, de August Strindberg; e o último, *I am a Camera*, de John van Druten (HELIODORA, Bárbara. Atôres do Actors's Studio: O repertório. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 04 – Caderno B, 15 ago. 1961).




Líbero Rípoli Filho, no Teatro Oficina, em São Paulo, para onde seguiu, em setembro do ano seguinte, para o Ponto de Encontro, na Galeria Metrópole. Em dezembro, dividiu tal espaço com *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, que despontava como dramaturgo profissional.

Em 1967, ambos os títulos seguiram para o Teatro da Rua, e passaram a compor um programa duplo, que seria encenado com êxito por vários meses, despertando expressiva atenção por parte de público e crítica para o recém-surgido Plínio, e agregando à celebridade já desfrutada localmente por Albee - em cartaz também, desde 1965, com *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, dirigida por Maurice Vaneau e estrelada por Walmor Chagas e Cacilda Becker. Aposto, nesse sentido, na relevância de tal programa duplo e, sobretudo, na centralidade de *The Zoo Story* para o desenvolvimento do teatro brasileiro na década de 1960.

A peça albeeana apresenta apenas duas personagens, concentradas em um único ambiente, em uma tensa dinâmica, concluída de maneira violenta e mortal. Em consonância, o trabalho pliniano traz os embates entre dois sujeitos, confinados em um pequeno quarto, que culminam em um brutal assassinato. A tais parentescos estruturais somam-se, de maneiras afins, as representações feitas por Albee e Plínio da ficcionalidade, que figura como um vício imperativo para seus indivíduos: tanto Peter, no título norte-americano, com sua rotina ilusoriamente ordenada e plácida, como Tonho, no palco de Plínio, com seu plano fantasioso de ascensão social e escapatória das docas graças a sapatos novos, são movidos por suas ficções individuais. Suas ilusões, pois, constituem confortos pessoais, fundamentais para o desenrolar tolerável de cotidianos antagônicos a tais devaneios. Em ambos os casos, no entanto, as fantasias são gradualmente desnudadas - e, ao final, interdidas, tanto por recursos advindos da materialidade cênica, quanto pelas falas de agentes de desengano, Jerry e Paco, respectivamente.

The Zoo Story já havia sido interpretada como uma típica expoente do Teatro do Absurdo pelos primeiros críticos brasileiros que a analisaram, como Luiz Carlos Maciel - que a dirigira em Salvador, ao lado de *The Death of Bessie Smith*, em 1961, e que posteriormente montaria o espetáculo *O homem feio*, no Rio de Janeiro, composto pela peça albeeana e pela declamação do poema "Howl", de Allen Ginsberg, em 1969 -, Carlos



von Schmidt³ e Jota Dangelo⁴. Em tal diapasão, para Maciel, o pessimismo da peça apenas poderia se encaminhar para a morte de Jerry, um suicídio inevitável após “as tentativas fracassadas de alcançar uma relação satisfatória” (1963, p. 05), com seu interlocutor, Peter. Assim, a temática central da peça seria, para ele, “a impossibilidade de entendimento ou conciliação entre duas atitudes opostas diante do mundo” (*idem*), ou seja, entre o *outsider* solitário Jerry, e o apático homem adaptado aos quadros vigentes, Peter.

Em suas formulações para o Teatro do Absurdo, Esslin depositara *The Zoo Story*, apostando que seu tema era “an outsider’s (Jerry) inability to establish genuine contact with a dog, let alone any human being” (2004, p. 312). De acordo com tais teorias, tanto a forma textual quanto o conteúdo cênico espelham e perpetuam, em unidade, o *zeitgeist* de descrenças surgido após a Primeira e a Segunda Guerra Mundiais. O senso geral de “senselessness of life, of the inevitable devaluation of ideals, purity, and purpose” (*ibid.*, p. 24) se manifesta em uma linguagem verbal igualmente esvaziada de sentido, impotente para designar, expressar e comunicar. No Absurdo, não há, portanto, a possibilidade de comunicação efetiva e substancial entre os indivíduos, restando apenas a apresentação de tal interdição.

As interpretações críticas brasileiras e os apontamentos de Esslin não destoam de recepções à peça de Albee em seu contexto original, como a de Brooks Atkinson, para quem o título traz não a interação entre Peter e Jerry, mas, em verdade, meramente os monólogos de Jerry, uma vez que a personagem apenas deseja “unburden his mind of his private mysteries and resentments” (1960). Em via aparentada, Jerry Tallmer argumenta que Albee conduz seus diálogos para um fim niilista e cruel, que revela o assassinato como a única forma de comunicação possível. “Whether he has anything less sick to say remains to be seen” (1960), interroga-se.

Em tal âmbito, as considerações de Paulo Mendonça acerca da reunião de Albee com Plínio parecem abarcar com eficiência o entendimento geral de tal programa: segundo observa, as peças possuiriam “a mesma atmosfera sufocante, a mesma amargura fundamental, o mesmo mundo sem horizontes e sem soluções, o mesmo vazio denso de

³ Da brincadeira ao exorcismo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Suplemento Literário - ano sétimo, número 336, p. 05, 29 jun. 1963.

⁴ Contato pela violência. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Suplemento Literário - ano nono, número 413, p.05, 16 jan. 1965.

sofrimento, de frustração, de azedume”, no qual “personagens se movem às cegas, abandonadas” (1967)⁵.


Em 1969, surgem, em São Paulo e no Rio de Janeiro, Leilah Assumpção, Isabel Câmara, Consuelo de Castro, Antônio Bivar⁶ e José Vicente. Partilhando um mesmo tom e uma mesma forma, todas as peças dos jovens dramaturgos debutantes contavam com apenas duas personagens, restritas a ambientes claustrofóbicos, envolvidas em violentas interações. Em uma resenha para tal temporada, Anatol Rosenfeld argumenta que os títulos dos novos autores deviam algo à arquitetura linguística de *Dois perdidos numa noite suja*, tomando dela o emprego de termos coloquiais e de palavrões, e, especialmente, pareciam inspiradas em *The Zoo Story*, devendo-lhe a estrutura cênica, na qual:

(...) duas personagens apenas, das quais uma, marginal e *outcast*, livre ou neurótica e inconformada, agride a outra mais “quadrada”, de tendência mais conformista, assentada e estabelecida, de mentalidade “burguesa” embora não pertença necessariamente à classe burguesia. Realistas pela linguagem coloquial e drástica, (...) avançam para uma expressividade que, em muitos momentos, se abeira do expressionismo confessional, do surrealismo e do **absurdo**. (PRADO, 2009, p. 104) (ênfase minha)

É seguro apostar que o programa duplo de *The Zoo Story* e *Dois perdidos numa noite suja* produziu para o cenário teatral nacional, de maneira geral, um singular panorama, cínico e pessimista, que não ofereceria qualquer saída. Parece-me igualmente acertado defender que ambas as peças foram influências essenciais para a “Geração de 1969”. Destaco, porém, que a constituição identificada por Rosenfeld advém, mais propriamente, do título albeano: em tais exatos termos é o contato de Jerry e Peter, que estaria, ainda, conforme significativa parcela da crítica, na esteira do Teatro do Absurdo.

⁵ Que seja dito de passagem, a consideração ganha ares inusitados quando se tem em conta que a peça de Plínio, antes de integrar o programa duplo, tivera uma breve temporada no Teatro de Arena, onde se popularizavam as teorias de Boal e as práticas de encenação de *agit-prop*. De súbito, a junção de Albee com Plínio oferecia não o engajamento político de análise social por meio de esquematismos marxistas, pulsante na cena teatral nacional do período, mas explosões individuais, que não se encaminhavam para soluções ancoradas em noções ideológicas ou partidárias patentemente delineadas. Consequentemente, a “Geração de 1969” foi, não raro, vista como alienada do protesto contra o desenrolar da ditadura civil-militar. Entretanto, conforme afirma Wellington Andrade, sua declaração política se manifestava no ferrenho questionamento a quaisquer valores normatizados, exaltando “a liberdade individual diante de toda e qualquer engrenagem política, ideológica ou partidária” (FARIA, 2013, p. 243).


⁶ Bivar debutara, na realidade, em 1968, com *Cordélia Brasil* e *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*. Em 1969, estreia *O cão siamês / Alzira Power*, e devido às características estilísticas e temáticas do título é posto ao lado dos demais jovens surgidos naquela temporada.



Detenho-me, aqui, na abordagem específica dos caminhos análogos de *The Zoo Story*, e de duas das peças de tal contexto: *Fala baixo, senão eu grito*, de Leilah Assumpção, e *O assalto*, de José Vicente. Envolvidos pela sombria tônica conferida à obra de Albee, e estruturalmente aparentados a ela, os títulos nacionais teriam seus desfechos espelhados em uma *The Zoo Story* percebida como a exibição da inevitável impotência da linguagem para promover o contato entre Peter e Jerry. Todavia, sustento que, ao contrário de tal corrente consideração, a peça termina por realizar o exato oposto.


Na obra de Albee, Peter, um pacato editor de *textbooks* que lê todos os domingos no mesmo banco do Central Park, é abordado pelo verborrágico e caótico Jerry, que deseja lhe contar sobre sua ida ao zoológico. Ao longo da interação, Jerry conhece a rotina artificial e fantasiosamente ordenada de Peter em sua harmônica família – composta pela esposa, duas filhas, dois gatos e dois periquitos –, e a contrapõe às suas anedotas sobre desarranjo e solidão. Ganha destaque, então, o monólogo “the story of Jerry and the dog”, quando, após insistentes ataques do cachorro da proprietária do pensionato onde vivia, de início tenta ganhar o afeto do animal, dando-lhe hambúrgueres. Ao falhar em estimular qualquer simpatia, planeja matá-lo, envenenando os mesmos hambúrgueres. O plano termina mais uma vez frustrado, mas garante a Jerry uma trégua – que, longe de satisfazê-lo, o entristece, pois é uma atestação não da compreensão do cão, mas de pura indiferença. A história é contada por Jerry em uma busca por acolhimento e comunicação com Peter, que, contudo, decide encerrar a conversa. É quando Jerry principia uma disputa física pelo espaço do banco que ocupam. Primeiramente com cócegas, e, em seguida, com xingamentos e empurrões, agride seu intimidado interlocutor, para quem atira uma faca. Peter a segura, defendendo-se das agressões, e Jerry se atira sobre ela, ferindo-se mortalmente. A ação é encerrada com o aviso de Jerry de que Peter deveria partir dali sem deixar rastros, e com o agradecimento por enfim tê-lo consolado: “I came unto you (*He laughs, so faintly*) and you have comforted me. Dear Peter” (ALBEE, 2011, p. 94).

Na peça de Assumpção, Mariazinha Mendonça de Moraes, uma moça solteira, religiosa e com diversas repressões, tem o quarto do pensionato onde vive invadido por um homem desconhecido, que, embora armado e ameaçando atirar, logo abandona o revólver. Não se trata exatamente de um criminoso, mas de um sujeito que busca companhia, numa “necessidade desesperada” (ASSUMPCÃO, 2010, p. 109). Ali, ele passa a avaliar e questionar a ordenação tão artificial do espaço, onde tudo é acumulado



e colocado “(...) da forma mais absurda e mais organizada do mundo” (*ibid.*, p. 98), e a indagar sobre o cotidiano de Mariazinha. Aos pedidos da moça de que vá embora, pois ela necessita dormir cedo para acordar para ir ao trabalho no dia seguinte, o homem responde com a proposta de um “dia branco”, quando ela não seguiria sua rotina, e com a gradativa desarticulação da ilusão de conforto e segurança da moça, particularmente representada em seu emprego e na quitinete que comprou em inúmeras prestações, mas ainda não fora entregue. Mariazinha é, aos poucos, capturada pela força verbal do sujeito, cuja fala produz, juntamente com uma densa sonoplastia, diversos efeitos de luz e o desalinho dos elementos do cenário, caóticas cenas onde a jovem experimenta o avesso do estabelecido, ou seja, onde se satisfaz arrasando seu quarto e imaginando diversas transgressões e destruições. O poderio linguístico do invasor, porém, esbarra na nostalgia de Mariazinha por ordenação, e, ainda, na impotência corporal da moça: assumindo ser virgem e incapaz de gozar, é lembrada, por uma voz vinda de fora, que são sete horas da manhã. Escolhendo o relógio de pontos, urra, clamando por socorro, que há um ladrão em seu quarto.

Nos palcos de José Vicente, Vitor, funcionário de um grande banco, enclausura em sua sala a personagem do Varredor, Hugo. Ainda que o homem apenas deseje limpar o espaço para partir logo para sua casa, Vitor insiste que lhe faça companhia, dando-lhe um cigarro enquanto conta sobre os vários patéticos tipos que ocupam o ambiente bancário. Diante do repetido mote de Hugo de que precisa retomar o trabalho, Vitor oferece-lhe dinheiro para que descumpra suas funções e ali permaneça, fumando e conversando. Ao longo da interação, promete pagar-lhe mais e dar também suas roupas elegantes, conseguindo, fugazmente, que Hugo lhe conte sobre sua família e seu cotidiano de misérias, no qual permanece em inércia. Não tarda, todavia, para que o Varredor comece a se enfadar diante dos tantos relatos de seu interlocutor acerca de sua solidão. A ânsia de Vitor de ser conhecido e de conhecer, de ser acolhido e de acolher, ou, conforme pontua, de “assaltar, no interior [uma pessoa], tirá-la toda pra fora” (JOSÉ VICENTE, 2010, p. 184) é simplesmente insignificante para Hugo, que não deseja estabelecer um contato verdadeiramente significativo. Após saber que Vitor havia se demitido e possivelmente saqueado o banco, Hugo se irrita com a perspectiva de não receber o dinheiro prometido, e o agride, afirmando que “eu falo uma língua diferente da tua” (*ibid.*, p. 190). Após falas nas quais (con)funde as suas angústias com as de Hugo, Vitor afirma




que lhe dará também um valor extraído do roubo, mas logo desiste, alegando que nem mesmo o que fora acordado seria cumprido. Hugo então parte, levando seu dinheiro. Acionando o alarme, berra por socorro e denuncia que o banco está sendo assaltado.

Em sua resenha para a montagem original de *O assalto*, Sábado Magaldi observa que “ainda se precisará fazer um estudo sobre o significado que tiveram, no Brasil, as montagens de *A Estória do Zoológico* e *Quem tem medo de Virginia Woolf?*” (1998, p. 233). Aproximando a peça de José Vicente de *The Zoo Story*, defende que “Jerry e Vitor são criaturas que chegaram ao fim de seu processo interior e na verdade só conseguem monologar. Utilizam o interlocutor quase como um pretexto para a projeção de sua já incontrolável marginalidade. E não suportam mais o convívio” (*idem*). É realmente atestável que o encontro desejado por Vitor não se realiza, e nenhum contato fecundo é estabelecido entre ele e Hugo, “*O assalto* encerra-se na incomunicabilidade” (*idem*). Também Welington de Andrade nota que a peça, como outros textos de José Vicente, apresenta uma “angústia existencial que nasce da não conciliação com o outro” (FARIA, 2013, p. 250). Todavia, o mesmo não pode ser dito sobre o material albeano.

Jerry, o invasor do quarto de Mariazinha e Vitor agem, todos, no intuito de promover uma tensa e agressiva interação com seus interlocutores, trazendo-lhes diversos questionamentos sobre os confortos que lhes são vitais. A domesticidade tão harmônica de Peter, as repressões escondidas sob o acúmulo material impecavelmente arranjado de Mariazinha, e, por fim, a prostração de Hugo diante de uma dinâmica de trabalho exploratória são mostradas como criações caras e reconfortantes – mas inteiramente fictícias. Recolhidas e anestesiadas em suas criações individuais, tais personagens são assaltadas por interlocutores cuja função essencial é precisamente desnudar as rotinas fantasiosas nas quais se refugiam. Surgidos repentinamente, Jerry, o invasor e Vitor abordam Peter, Mariazinha e Hugo, respectivamente, para expor as suas ficções privadas. Em tal ótica, operam como índices metateatrais, representando a própria constituição dramática de tais peças, uma vez que também elas são agressões promovidas pelos dramaturgos aos seus espectadores/ leitores. Ao final, suas diegeses se desmontam e terminam por escancarar o esqueleto ficcional, onde a criação é vista como tal.


É como se estabelecessem, pois, uma poética dramaturgica segundo a qual o teatro funciona como um mecanismo de explicitação e desarticulação de ficções. Em tal perspectiva, Peter não possui qualquer singularidade, e é “bland” (ALBEE, 2011, p. 08),



ou seja, é qualquer cidadão de classe média nova-iorquino, imerso na mediania de passeios dominicais no Central Park e idas ao teatro. Mariazinha, se já de saída caracterizada ordinariamente, é descrita, no desfecho da ação, como “qualquer um da plateia” (ASSUMPÇÃO, 2010, p. 157). E Hugo, por sua vez, ao fugir “pela plateia, gritando sobre os espectadores” (JOSÉ VICENTE, 2010, p. 202) se mistura ao público. Na diegese, Jerry, o homem invasor e Vitor anseiam se comunicar com Peter, Mariazinha e Hugo, e, enquanto índices metateatrais e espelhos do processo criativo de Albee, Assumpção e José Vicente, falam para nós, espectadores/leitores.

A agressão, a invasão e o roubo são índices comuns às três peças. Contudo, diferentemente da interpretação usual para *The Zoo Story*, nos anos 1960, o título albeano as encaminha de maneira particular, desviante dos rumos adotados por Assumpção e José Vicente. Nesse sentido, Jerry arma sua incômoda abordagem a Peter por meio de recursos verbais, ou seja, conta-lhe diversas anedotas, e as encaminha para o extenso monólogo “the story of Jerry and the dog”. Porém, seu interlocutor, arraigado em uma rotina intencionalmente despida de questionamentos, recusa-se a realizar as inferências necessárias para que tais narrações de fato funcionem como um ataque: “I DON’T UNDERSTAND! (...) I DON’T WANT TO HEAR ANYMORE. I don’t understand you, or your landlady, or her dog...” (ALBEE, 2011, p. 83), grita, em desespero e frustração, recuando da interação.

É quando, então, Jerry principia a disputa corporal, pedindo por mais espaço no banco onde estão sentados: em meio a tantos outros bancos do Central Park, aquele é, afinal, o banco de Peter, o mesmo de todos os domingos, onde o calmo sujeito ancora seu conformismo fundamental. Clamando pela animalidade de Peter, o agressor urge que “Defend yourself; defend your bench” (*ibid.*, p. 91). O indivíduo artificialmente sereno e racional mata/ assiste ao suicídio de Jerry e, perde seu familiar banco/ ganha um novo banco: Peter jamais poderá retornar ao mesmo local sem as tenebrosas lembranças do que ali ocorrera, tendo sempre em vista o avesso de sua placidez ilusória, e permanecendo conectado ao seu interlocutor. Jerry, por sua vez, finalmente afetara tanto alguém, que morria após o encontro, cristalizando-se como uma memória, em iguais medidas, traumática e redentora.




Assim como a explicação de Jerry acerca da constituição do único ensinamento verdadeiramente valoroso, aquele que combina bondade e crueldade, o assalto que promove é um roubo que, paradoxalmente, dá:

(...) I have learned that neither kindness nor cruelty, by themselves, independent of each other, creates any effect beyond themselves; and I have learned that the two combined, together, at the same time, are the teaching emotion. And **what it gained is loss.** (*ibid.*, p. 82) (ênfases minhas)

Fala baixo, senão eu grito conduz o assalto para outro fim. Mariazinha tem seu espaço íntimo invadido pelo homem, que a faz, progressivamente, dar-se conta das diversas repressões que criara. O “dia branco” prometido pelo invasor - quando a moça se recusaria a se conformar às expectativas de sua família, aos banais sonhos consumistas da classe média, aos silenciamentos de sua sexualidade, e às obrigações do trabalho - é apenas ensaiado. Os objetos e o espaço do quarto são violentamente quebrados, e, em anseio, Mariazinha flutua sem rumo por uma São Paulo onde vícios burgueses são escancarados em todo o seu ridículo, e onde pode se esquecer das horas. O argumento do invasor de que “Às vezes a gente pode inventar, mas às vezes tem que ver certo!” (ASSUMPCÃO, 2010, p. 113) desemboca no reconhecimento da jovem de sua impotência sexual, que, contudo, conduz a nada. Diante da nova manhã, ela recusa o convite do invasor para que parta com ele. Ao gritar por socorro, rejeita-o terminantemente. Chamando a polícia, a representação máxima da ordem e da coibição, assinala que não haverá o tal “dia branco”. “Mariazinha, são sete horas. Você vai perder o ponto!...” (*ibid.*, p. 158), relembra uma voz, vinda de fora. Mariazinha não levará a destruição do quarto para outras instâncias de sua vida, conforme incitada pelo invasor. Ao contrário, sairá de lá e irá trabalhar.

Semelhantemente, em *O assalto*, Vitor consegue que Hugo, que há tempos já seguia à distância no ambiente do banco, faça-lhe companhia após trancafiá-lo consigo e comprar sua presença por meio de cigarros e com a promessa de roupas e dinheiro. Sua impressão de que “Não tenho mais nada de comum nem com as pessoas... nem com as coisas... nem com mais nada.” (JOSÉ VICENTE, 2010, p. 154) é brevemente atenuada quando seu interlocutor enfim lhe conta um pouco sobre seu cotidiano privado e sua família. Porém, é justamente para o ambiente doméstico que Hugo deseja retornar naquele




instante. Se Vitor despreza o banco e descarrega a sua revolta escrevendo pornografia em suas privadas, Hugo, por sua vez, anseia cumprir, sem rebeliões, o trabalho ordenado pela empresa. Esquivando-se repetidamente das buscas de Vitor por contato, anuncia sempre, como em modo automático, que apenas quer concluir logo a faxina. As tantas anedotas, que produziriam simpatia, bem como as provocações, de fundo cruel, do bancário esbarram na indiferença do varredor, que, ao final, pontua que jamais fora possível que se acolhessem mutuamente. Ambos os sujeitos chegam, assim, a um estado semelhante ao de Jerry e do cachorro, no qual “Eu nem te amo, nem te odeio. Nós dois estamos simplesmente separados, sem mais nada em comum” (*ibid.*, p. 193), revela Vitor. No entanto, se na peça albeana o descaso encontrado por Jerry é corrigido em Peter, nos palcos de José Vicente o mesmo não ocorre. Vitor termina rejeitado, tal qual o invasor do quarto de Mariazinha. Abandonado em sua sala, é envolto pelo som das sirenes tocadas por Hugo, que apanha o dinheiro vinculado a um diálogo que jamais desejou travar. Denunciando o saque promovido por Vitor, encurrala-o e, possivelmente, incrimina-o, respondendo para o banco que tão injustamente lhe remunera, e que lhe extenua e lhe desumaniza.

Tanto o invasor e Mariazinha, quanto Vitor e Hugo instauram um contato efêmero, culminado na rejeição de tais interações, e no retorno de Mariazinha e Hugo às suas ficções consoladoras. Não foi possível, portanto, que houvesse uma comunicação significativa e real entre tais personagens. Todavia, Jerry não apenas se comunica com Peter, como atinge uma espécie de comunhão: o “Oh my God!” (ALBEE, 2011, p. 94) do atônito Peter diante de Jerry, fatalmente ferido, é por ele apropriado, e repetido por diversas vezes, assinalando que partilham as mesmas palavras, e, principalmente, que Deus bem poderia estar ali, naquele assassinato/ suicídio.

Nesse sentido, é imperativo que a morte de Jerry seja compreendida não como um assassinato *ou* um suicídio, conforme nomeada pela crítica em geral, mas como *ambos*⁷,

⁷ O teatro albeano, em suas propositais demonstrações das restrições, ambiguidades e inadequações da linguagem verbal, faz conceitos antonímicos se reunirem e designarem um mesmo objeto: em *Tiny Alice*, original e cópia são, no castelo onde se passa a ação e nas miniaturas de tal cenário, uma mesma coisa. Em *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, a personagem de um romance de George, uma criação, pode também ser George, o criador, ou seu filho imaginário, outra criação. Entretanto, ainda que explicitamente limitada, a palavra ganha, ainda assim, grande potência, conforme defendido em SANTANA, Esther Marinho. *O verbo: limitação e expansão – Uma análise de Tiny Alice, de Edward Albee*. Dissertação (Mestrado em Teoria e Crítica Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

Disponível em <<https://oatd.org/oatd/record?record=oai%5C%3Aunicamp.br%5C%3A000922794>>.




simultaneamente. É, ainda, um sacrifício de resultados salvíficos. Trata-se do primeiro ato sacrificial redentor na obra de Albee, na qual, por meio de sacrifícios de personagens, as próprias peças, em funcionamento metateatral, sacrificam também ficcionalidades. Gradualmente desnudadas por instrumentos da cena e, sobretudo, por manipulações e jogos linguísticos, as ficções do microcosmo diegético são, ao final, terminantemente solapadas, produzindo a consciência da artificialidade tanto das fantasias tão caras às personagens albeeanas, quanto do caráter da literatura e do teatro. Para o dramaturgo, produtos criativos devem ser sempre vistos como criações, enfim.

Tal discernimento apenas é conseguido pela combinação da exploração das potencialidades da encenação com um cauteloso manejo da linguagem verbal. De maneira destoante do Absurdo, a palavra, nos textos albeeanos, não é reduzida à ilogicidade, a banais e infrutíferas repetições ou à impotência para comunicar. São as diversas histórias contadas por Jerry, combinadas às provocações finais durante o embate corporal, à paradoxal sinonímia de suicídio/ assassinato, e, por fim, aos exatos mesmos termos ditos em concomitância por Jerry e Peter que indicam que o assalto transcorrido em *The Zoo Story* é exitoso. O discernimento da ficcionalidade é comunicação libertadora, e até mesmo salvadora.

Em 2004, Albee escreveu um ato introdutório a *The Zoo Story*, intitulado *Homelife*, que, em 2009, passou a compor o novo e atual formato da peça, com dois atos, renomeada *At Home at the Zoo*. Nela, Peter conversa, em seu apartamento, com a esposa Ann, antes de partir para o Central Park no ato seguinte, onde encontrará Jerry, no mesmo texto original⁸. Os diálogos entre o casal não somente evidenciam a artificialidade da calma e do contentamento de ambos com sua domesticidade, como explicitam o quanto Peter precisava de Jerry e do trauma redentor trazido por ele.

A comunhão encontrada por Jerry e Peter não é estabelecida entre o invasor e Mariazinha, e nem tampouco entre Vitor e Hugo. As três peças aqui analisadas apresentam semelhantes estruturas cênicas e funcionamentos metateatrais – que fazem do

⁸ Albee promoveu pequenas alterações ao material original: foram atualizadas certas referências típicas dos anos 1960, resultando na sugestão de que a interação ocorre nos dias atuais. Também as falas finais de Jerry foram encurtadas, uma vez que, segundo o dramaturgo, além de repetitivas, demonstravam uma verborragia implausível, em termos realistas, para um homem mortalmente ferido (GREEN, Jesse. Edward Albee Returns to the Zoo. *The New York Times*, New York, May 16, 2004). A ponto, brevemente, que a preocupação do autor por coerência realista – manifesta em outras modificações para a publicação de suas *Collected Plays*, nos anos 2000 – nas últimas fases de sua carreira corrobora para que o afastemos dos moldes do Absurdo.



teatro um instrumento de assalto, cujo objetivo é desarticular ficcionalidades. Porém, seus fios temáticos desembocam em vias diferentes: há potência e sucesso final somente na agressão de Albee. Estariam Leilah Assumpção e José Vicente, imersos no Brasil da ditadura civil-militar e na recente declaração do Ato Institucional - 5, sugerindo que, naquele quadro, não era possível haver salvação para Mariazinha e Hugo, ou, ainda, para os espectadores/ leitores?

Referências bibliográficas

ALBEE, Edward. *At Home at the Zoo*. New York: Overlook Duckworth, 2011.

ASSUMPCÃO, Leilah. *Onze peças de Leilah Assumpção*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

ATKINSON, Brooks. Theatre: A Double Bill Off Broadway. *The New York Times*, New York, January 15, 1960.

ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New York: Vintage Books, 2004.

FARIA, João Roberto (Direção). *História do teatro brasileiro: Volume 2 – Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

JOSÉ VICENTE. *O teatro de José Vicente: Primeiras obras*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MACIEL, Luiz Carlos. O suicídio do rebelde. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Suplemento Literário - ano sétimo, número 316, p. 05, 02 fev. 1963.

MENDONÇA, Paulo. Dois perdidos numa noite suja, 1966. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/criticas/2perdidos-sp-paulo.htm>>. Último acesso em: 29/09/2017.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

TALLMER, Jerry. From the Archives: *The Voice Review's* Edward Albee's *The Zoo Story* and Samuel Beckett's *Krapp's Last Tape*, 1960. *The Village Voice*, New York, July 8, 2009.

DUAS MULHERES NO APOCALIPSE DOS HOMENS: AS SISTERS SALVADORAS DE ZONA CONTAMINADA, DE CAIO FERNANDO ABREU


Marcela Oliveira de Paula (PPGL/Ufes)¹

Resumo: *Zona Contaminada*, penúltima peça do *Teatro Completo* de Caio Fernando Abreu, é exemplo cabal do movimento crítico que se observa na produção dramática do autor: com apenas um ato, a peça nos narra a vida das “Sisters Salvadoras” Carmem e Vera, personagens que, após sobreviverem a um acidente atômico, são as únicas mulheres sadias no mundo e permanecem fugitivas das buscas de um Poder Central, de matizes masculinos, que tenta capturá-las para a reprodução de seres humanos saudáveis. Para a análise da peça, virão à discussão [a] dados da tese de doutorado de Maria Lúcia Barbosa da Silva (2009) sobre a obra; trabalhos de [b] Anne Übersfeld (2013), Patrice Pavis (2011) e Petr Bogatyrev (2006) acerca da interpretação do texto teatral; [c] informações de Reginaldo Prandi sobre a *Mitologia dos orixás* (2001); e [d] reflexões de Pierre Bourdieu sobre *A dominação masculina* (2014).

Palavras-chave: *Zona Contaminada*; Caio Fernando Abreu – teatro; Teatro brasileiro contemporâneo; Semiologia do teatro; Formas de opressão.

Caio Fernando Abreu ganhou relevo no cenário da literatura brasileira sobretudo por sua prolífica atuação como ficcionista, operando uma crítica das formas de repressão da contemporaneidade. Embora o autor seja reconhecido no cenário da literatura brasileira contemporânea por sua ficcionalidade intimista e pela temática homoerótica, não é sabido por muitos que Caio também compôs peças de teatro. Ainda que seja pouco conhecido, seu teatro dialoga com muitos acontecimentos ocorridos entre os anos de 1970, 1980 e 1990: o autoritarismo militar, o crescimento dos movimentos sociais, os valores patriarcais, a violência, entre outros. Nota-se também que, apesar de sua produção literária ser reconhecida por críticos e estudiosos literários, por muitas vezes, a sua produção dramática não tem recebido tanta atenção por parte dos mesmos, que demonstram interesse principalmente por outros gêneros (romances, contos, poemas etc.). Posto isso, em 1997 e, depois, de maneira mais cuidadosa, apenas em 2009, foram feitas edições do *Teatro completo* de Caio Fernando Abreu. Dentro desse volume que reúne a dramaturgia de Caio, destaque para este trabalho a peça *Zona Contaminada* e, como objeto especial para estudo, as relações de força – estabelecidas, entre si e com o poder dominante, por meio de signos a serem analisados – que envolvem as irmãs Vera e Carmem, protagonistas do enredo.

¹ Graduada em Letras-Português (Ufes), Mestre em Letras (Ufes). Contato: marceladepaulaa@hotmail.com.




Zona Contaminada possui quatro versões manuscritas deixadas pelo autor e a versão publicada postumamente no livro que contempla sua produção teatral. Assim, começou a ser escrita em fins da década de 1970, mais precisamente em 1977, na cidade de Porto Alegre, e teve uma primeira versão concluída em 1978, em São Paulo². A peça nos narra a vida das “Irmãs Sisters Salvadoras” Carmem e Vera, personagens que se apresentam no centro da ação. Após sobreviverem a um acidente atômico, são as únicas mulheres que conseguiram sair sadias e permanecem fugitivas das buscas do Poder Central, que tenta capturá-las para reprodução de seres humanos saudáveis. Dessa forma, desde a circunstância da “Grande Catástrofe” elas vivem em uma funerária escondidas.

O espaço funerário contribui não só para o clima mórbido da peça como também para um dado futuro, o final desnorteador das irmãs. Assim, a representação da morte pelo espaço casa-funerária e a luta trágica das irmãs em relação a seu destino acentuam a combinação dos signos, que se intercambiam quando a ambientação da funerária dá lugar à aproximação concreta da morte, ao fim da peça. Anne Übersfeld, ao fazer ponderações sobre o signo teatral em *Para ler o teatro*, constata que “a cada instante da representação tem-se a possibilidade de substituição de um signo por outro [...]; por exemplo, pode-se substituir a presença real de um inimigo, no decorrer de um conflito, por um objeto que é o emblema ou por uma personagem que faz parte do mesmo paradigma inimigo”. Seria então precisamente “a isso que se deve a maleabilidade do signo teatral e a possibilidade de substituição de um signo de um código por um signo de um outro código” (ÜBERSFELD, 2013, p. 12-13); e é em vista disso que esta análise abordará, entre outros aspectos, a natureza sígnica de alguns elementos postos em cena por Caio Fernando Abreu em *Zona Contaminada*, tendo em mente que “a natureza particular dos signos do teatro acarreta um relacionamento particular com esses signos que é bastante diferente do relacionamento de um homem com a coisa real e com o sujeito real” (BOGATYREV, 2006, p. 84).


Em *Zona Contaminada*, podemos perceber divisões das funções estabelecidas entre as irmãs fugitivas. Vera é a responsável por procurar e manter tudo aquilo que é necessário para conservar a vida, além de, claro, proteger e fazer a segurança de ambas.

² Essas e outras informações acerca dos bastidores da escrita de *Zona contaminada* podem ser encontradas de forma mais estendida na tese de doutorado de Maria Lúcia Barbosa da Silva intitulada *Zona contaminada: o processo de criação dramaturgica em Caio Fernando Abreu*, onde se leva a cabo uma investigação da peça com base em pressupostos da crítica genética.



Carmem, por sua vez, passa todo o tempo dentro da funerária imersa no mundo paralelo que criou para si, onde alimenta a existência de um ser imaginado, curiosamente nomeado Mr. Nostálgio, que trava com ela diversos diálogos a partir de seus devaneios. Assim como Carmem, Vera tem relações com um homem; no caso dela, porém, trata-se de um personagem real: o Homem de Calmaritá, alguém que também não está contaminado e que conheceu em uma de suas jornadas pela cidade abandonada e destruída, com quem mantém, sempre que pode, certa relação afetuosa, sexual – a partir da qual ficará grávida. Há ainda a presença de Nostradamus Pereira, DJ e porta-voz oficial do Comissariado Poder Central que mantém todos atualizados das últimas informações sobre o paradeiro das irmãs salvadoras, e o Coro dos Contaminados, que acompanha as emissões de Nostradamus ora coreografando, ora emitindo motes e intervenções que estão espalhadas ao longo da peça.

Nesta obra, os espaços cênicos são divididos por quatro planos de ação: o Plano Real, onde “acontece a maior parte da ação” (ABREU, 2009, p. 182), é o esconderijo de Carmem e Vera, a loja funerária; o Plano Alfa é onde ocorrem os encontros entre Vera com o Homem de Calmaritá; o Plano Nostalgia é o espaço descrito com bastante sofisticação onde habita Mr. Nostálgio, que “é muito, muito chique” (idem, ibidem); e, por último, o Plano Mídia, em que fica Nostradamus. Este último, a propósito, é um plano que “move-se por todo o palco, invade todos os espaços, sempre seguido pelo Coro dos Contaminados” (idem, p. 182-183); assim, “pode haver um telão, exibindo eventualmente cenas de Grande Catástrofe ou de ruas desertas, montanhas de lixo (...) dos horrores dos campos de concentração nazistas, passando pela talidomida, explosões nucleares (um bom cogumelo atômico), vírus (dá-lhe HIV) ampliados, flores carnívoras etc.” (idem, p. 183). Além disso, o gênero da peça foi definido por Caio como sendo uma comédia negra. De acordo com o *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis, comédia negra é um “gênero que se aproxima do tragicômico. A peça, de comédia, só tem o nome. Sua visão é pessimista e desiludida sem dispor sequer do recurso da solução trágica. Os valores são negados e a peça só acaba ‘bem’ por um esforço irônico” (PAVIS, 2011, p. 56). Se for levado em conta o conceito dado por Pavis, a peça se encaixaria como um modelo de comédia negra justamente ao se aproximar da tragicomédia; assim, além da visão pessimista e desiludida de *Zona contaminada*, a expectativa e confiança no futuro é bastante exígua – pode-se verificar isso no componente de esperança efetivado pela personagem Vera ao esperar



um filho, esperança logo solapada pelo desfecho em suspensão. O cômico, em contrapartida, está na presença do personagem Nostradamus Pereira, que é dotado de aspectos marcantes e irreverentes em seu estado físico – além do próprio nome – e faz comentários sarcásticos e desumanos, com uma linguagem de tom festivo duvidoso, utilizando-se também de termos chulos e do humor *queer*.


Caio Fernando Abreu deixa claro na rubrica “outras indicações/sugestões”, dizendo que esses aspectos da tragicomédia devem ser decididos pelo diretor e pela produção, sendo que “pode ser tanto uma comédia de humor negro, modesta, ou um espetáculo alucinado” (idem, p. 183). Deixa-se livre, portanto, a movimentação dessas instâncias.

Sister Vera: Iansã de frente

A primeira personagem caracterizada na rubrica é evidenciada por seu aspecto aguerrido e religioso, que se reflete em seu figurino, sua constituição física e psíquica:

Vera, entre 25 e 35 anos. Forte, rude, decidida. Imagino-a com roupas de guerrilheira, cartucheiras tramadas no peito, um fuzil, cantil, talvez chapéu estilo caubói. Mas também a imagino toda de couro negro, cabelos muito curtos, eriçados, descoloridos. De qualquer forma, seu visual deve dar a ideia exata do que ela fundamentalmente é: uma guerreira. Iansã de frente. (Idem, p. 181).

É importante observar, na descrição de Vera, que seus traços são relacionados em muito à figura daqueles que participam de alguma luta armada por causa ideológica, frequentemente contra algum regime estabelecido, e seu figurino evidencia certa sensualidade por causa de sua roupa que pode ser de couro negro, estilo *dominatrix*. Assim, a descrição também esbarra em certo tom de paródia, se for lembrada a caracterização de muitos personagens de filmes oitentistas que tematizam um mundo pós-apocalíptico. Há ainda que se notar um aspecto religioso atrelado ao caráter expresso na rubrica de apresentação, que é fundamental para identificar o comportamento da personagem Vera com a deusa, divindade e orixá feminina Iansã, encontrada entre os mitos da Umbanda e do Candomblé. Na mitologia africana, a figura de Iansã (ou Oiá) “dirige o vento, as tempestades e a sensualidade feminina. É a senhora do raio e soberana dos espíritos dos mortos, que encaminha para o outro mundo.” (PRANDI, 2015, p. 22). Está, assim, mais associada às atividades relacionadas com as funções tipicamente



masculinas, já que se faz presente tanto nos campos de batalha, no lugar em que se combatem as grandes lutas, como nos obstáculos cheios de perigo e de peripécias; portanto, não aprecia obrigações do lar, rechaçando o comportamento e o papel feminino tradicional. Dessa mesma forma age Vera em relação a sua irmã e às funções que assumiu: é encarregada de sair nas ruas desagradáveis com nuvens radioativas que queimam a pele deixando feridas que nunca cicatrizam para procurar as refeições e tudo de necessário para satisfazer as necessidades diárias dentro da funerária.

Por outro lado, sua irmã Carmem esconde-se em seu mundo de fantasias, fazendo com que Vera sempre advirta a irmã por isso:

CARMEM – Você vai me deixar outra vez sozinha aqui? Ah, Vera, a última vez foi horrível. Você demorou horas, cheguei até a pensar que eles tinham apanhado você, e que logo viriam me pegar também, e que nós estávamos perdidas, e que...

VERA (*Cortando.*) – Você pensa muita bobagem. Afinal, você sabe perfeitamente que se eles me pegarem eu não vou dizer nada. Podem me matar, ou me contaminar, o que é pior, mas eu não digo nada.


CARMEM – Não quero ficar sozinha aqui.

VERA – Então vem comigo.

CARMEM – Deus me livre.

VERA – Por quê? Vamos nós duas juntas. Por que é que tem que ser sempre eu, enquanto você fica aí no bem-bom, delirando dentro desse caixão medonho? (ABREU, 2009, p. 185).

Outro aspecto importante a ser analisado é que Vera carrega sempre o fuzil para defesa; de igual modo, a figura de Iansã sempre aparece como uma espada na mão. Apesar dos atributos guerreiros e de sua conduta racional, a personagem Vera acentua seu outro lado quando cede aos desejos carnisais e conhece o Homem de Calmaritá, que está descrito na rubrica como um homem “por volta de 30 anos. Forte e musculoso, gostosíssimo, mas castigado. Está coberto de trapos que deixam entrever nergas de carne, músculos, pelos. É da maior importância que passe uma impressão de irresistível sensualidade, bem animal.” (idem, p. 182); além disso, habita o plano Alfa. Este homem no decorrer da peça apresentará aspectos que podem ser relacionados ao cristianismo, ao próprio Jesus (“O Alfa e o Ômega”), por agir como o salvador do caos que se instaurou em *Zona Contaminada*. É ele que entrega nas mãos de Vera um mapa para tentar guiá-la junto a sua irmã até a “terra prometida” – Calmaritá, cujo nome já funciona como contraponto ao clima opressor da Zona. No final da peça, após ser capturado e torturado, denuncia o



esconderijo das irmãs e é crucificado nu com uma coroa de espinhos na cabeça, declarando um discurso muito semelhante com o do personagem bíblico:

HOMEM – Meu Pai, meu Pai, por que me abandonaste se sabias que eu era fraco, se sabias que eu era nada? Por que permitiste que eu traísse e enganasse, quando tudo que eu queria era fazer o bem? Ilumina o caminho da mulher que amei, já que não quiseste iluminar o meu. À beira da minha morte, Vera, eu te abençoo. Vai com Deus. (Idem, p. 215).

Não se pode deixar de associar a letra alpha, que é a primeira do alfabeto grego, ao lugar que o Homem de Calmaritá habita, o Plano Alfa, como um lugar primordial, que diz muito sobre o que ele: único homem sadio, de atributos físicos que o destacam dos demais por ser musculoso e viril, além de possuir de maneira agressiva uma das únicas mulheres sadias vivas. A postura de Vera ao aceitar os impulsos de seus desejos carnis, mantém relações sexuais, não exclui, porém, certas reservas a respeito do tipo de relacionamento que ela admite ter com este Homem:

VERA – Não me toque.
HOMEM – Que é isso? Por que não? É tão bom sempre. Você gosta, eu gosto. Vem cá, deixa disso.
VERA – Estive pensando, é melhor acabar logo com tudo.
HOMEM (*Tirando o fuzil das mãos dela.*) – O quê? Você quer acabar com a única coisa que nós temos? Ora, garota, nós não temos nada, você e eu, além de nós mesmos. Nenhuma esperança, nenhum futuro. Nós só temos hoje e medo.
VERA – Agora e terror.
HOMEM – The horror... The horror...
VERA – Tesão e fome.
HOMEM – Isso. Tesão e fome, ao mesmo tempo. Vem cá, deixa eu comer você.
Deixa eu matar minha fome.
VERA – Não! Hoje é a última vez que nos encontramos. (Idem, p. 193).

Em outros momentos, percebe-se também a desconfiança que Vera demonstra ter em relação ao Homem, pois, mesmo amaciando seu ego e exaltando sua beleza, afirma que não pode confiar nele: “mas eu tenho uma intuição estranha... como uma certeza... uma certeza absurda que você vai me trair. (Afasta-o.) Vai embora, eu não posso confiar em você. É muito perigoso.” (idem, *ibidem*). Isso também ocorre em outras passagens da peça, quando o Homem se comporta de modo a mostrar atitudes de proteção ou certo tipo de valentia. Por exemplo, após uma manhã de sexo e na tentativa de Vera de ir para casa,

o Homem insiste que ela passe mais tempo com ele para que depois ele a leve embora, mas Vera recusa a proposta dizendo que precisa ir e não confia nele a ponto de mostrar onde mora.

VERA (*Tirando as luvas.*) – Deve passar do meio-dia. Tenho que ir.
HOMEM – Mais um pouco. Fica mais um pouco.
VERA – Não, é muito arriscado.
HOMEM – Eu levo você em casa.
VERA – E você acha que vou dizer onde moro?
HOMEM – Você não confia em mim?
VERA – Confio. Sei lá, acho que sim. Mas não a esse ponto. (*Procura o fuzil.*). Semana que vem eu volto. (ABREU, 2009, p. 200).


Do momento em que Carmem prepara as coisas para ir para “Calmaritá, Calmaritá. Ao norte, nas terras altas” (idem, p. 209) até o final desnortado da peça, a personagem Vera lutará por sua libertação e de seu filho, que “é tudo. Tudo que é necessário para começar um mundo novo” (idem, *ibidem*). Além disso, sua insistência de guiar a irmã para as terras de Calmaritá com o mapa que ganhou do Homem revela outra semelhança com a figura de Iansã, que guia os *eguns* até o reino dos mortos e ganha de Obaluaê este reino. No final, Carmem desiste de seguir para as terras de Calmaritá, abandonando sua irmã, que insiste para que ela a acompanhe. Desiludida com Carmem, Vera sai perdida em busca da saída de Zona Contaminada e da libertação para seu filho e para si mesma.

Sister Carmem: Oxum de frente

A segunda personagem descrita pela rubrica é Carmem. São expressas nesse primeiro momento as suas discrepâncias em relação a sua irmã Vera; nota-se como ela diverge em seu figurino, em seu biotipo e em sua individualidade, marcando assim os aspectos que as diferenciam enquanto personagens opostas e o modo como se comportam em seus mundos:

Carmem, irmã de Vera, mais ou menos da mesma idade, mas o oposto dela. Roupas leves, esvoaçantes – tule, musselina, seda. Visual um tanto pré-rafaelita, um tanto gótica (meio morta-viva). Anda descalça, cabelos que imagino longos sempre soltos. Talvez use coroas de flores, pulseiras. Oxum de frente. (ABREU, 2009, p. 181).

Carmem, marcada pelo oposto, esconde-se num mundo criado por sua imaginação. A partir das alucinações que cria, sustenta sua existência no mundo e, de




certo modo, alivia a dor de sobreviver em *Zona Contaminada*. Carmem é romântica e esperançosa em seu modo de existir, fantasista e possui certa inocência e infantilidade em suas ações, como quando após uma noite de sono cantarola tolices e é repreendida por sua irmã Vera: “CARMEM – Bom dia, dia! Bom dia, alegria! Bom dia, sal! Bom dia, sul! Bom dia, Sol! // VERA – Não existe mais Sol. As nuvens radioativas cobriram tudo, meu bem.” (idem, p. 185).

Assim como Vera, Carmem tem aspectos ligados ao lado religioso, assemelhando-se à divindade Oxum, que “preside o amor e a fertilidade, é dona do ouro e da vaidade e senhora das águas doces” (PRANDI, 2015, p. 22). Nas características de Carmem, encontra-se o aspecto do orixá feminino inclusive em seu modo de se vestir. Conta-se em um dos mitos do Candomblé que, quando Ogum se cansa de sua profissão de ferreiro na cidade, volta-se para a floresta para ser caçador. Em muitas das tentativas feitas pelos os orixás, Ogum os enxotava com violência. Oxum, então, se dispôs a trazê-lo de volta com sua dança sensual e conseguiu. Oxum usava “tão somente cinco lenços transparentes presos à cintura em laços, com esvoaçante saia. Os cabelos soltos, os pés descalços, Oxum dançava como o vento e seu corpo desprendia um perfume arrebatador.” (PRANDI, 2015, p. 322). Da mesma forma que Oxum apresenta-se nos mitos cheia de vontades e vaidades que são sustentadas por seu pai, que cede a todos seus caprichos, Carmem sempre exige que a sua irmã busque seus objetos de prazer e vaidade.

CARMEM – Não esquece de trazer a gasolina! E vê se encontra aquela biografia da Lady Di! (*À parte*) Coitadinha, dizem que foi das primeiras a ser contaminada. Ah, eu também queria uns bombons. E batom, e esmalte. Meu Deus, eu esqueci do esmalte... (ABREU, 2009, p. 190).

Limitada fisicamente ao espaço funerário onde habita, tem um caixão como dormitório; além disso, seu aspecto mórbido evidenciado pela aparência de “morta-viva” auxilia na construção de sua personalidade, que de alguma forma morre um pouco a cada dia presa nesse tipo de realidade, já anunciando e preparando seu suicídio no final da peça. Carmem, quando comparada a sua irmã, vive em condição de solidão e desvantagem na trama de relacionamentos, além de não estabelecer nenhum contato com a vida fora do esconderijo. Diminui, assim, as oportunidades de preencher certos vazios, e por isso cria para si Mr. Nostálgio, que é o seu duplo masculino. Lembre-se, a esse respeito, que Mr. Nostálgio é caracterizado pela rubrica como



[...] homem de idade indefinida, quase um clown. Maquiagem muito branca, cravo vermelho na lapela, luvas brancas, smoking impecável, talvez polainas e uma bengala. Imagino que fala às vezes com sotaque lusitano. Também pode ser feito por uma atriz. (Idem, p. 181).


Nostálgio só se mostra e assume o papel de distrair Carmem enquanto Vera está fora, fraudando a solidão, as preocupações, as inquietudes e transformando sua existência e segredos em algo mais ameno. Os dois dançam, cantam, brincam e até mesmo brigam, travam diálogos de cortejo e citam em suas falas trechos de conhecidos escritores brasileiros. A existência de Nostálgio é uma inquietação da própria existência de Carmem. Ora ela o aceita como seu amigo e confidente:

CARMEM – Tudo, tudo bem. (*Para Nostálgio, entregando-lhe a vela acesa e empurrando-o para que Vera não o encontre*). Anda, vamos, sai daí. Anda logo, dá o fora. Ela não pode ver você. (*Empurra Nostálgio, que vai voltando para seu Plano com a vela acesa nas mãos.*) E, mesmo que visse, ela não acreditaria. A gente só vê mesmo aquilo que acredita. (Idem, p. 203).

Ora o rechaça por ter consciência de que Nostálgio é uma criação da sua cabeça, que exprime muito mais sobre seu mundo interno e sua mente: “CARMEM (*Agressiva, tentando desvencilhar-se.*) – Você não é nada, você não passa de um boneco de cera com voz de fita cassete!” (idem, p. 195). Ele é, então, uma forma de Carmem se entender melhor frente ao espaço caótico que a rodeia e a faz se sentir confusa. Além dos diálogos que trava com Nostálgio, o que está na mente e no mundo particular de Carmem é evidenciado através de seus longos monólogos, que refletem ainda mais a sua confusão mental. Ela compreende que sua sorte é uma das piores, e isso culminará no traço infeliz do seu destino: a morte.

CARMEM – (*Chorosa, dá voltas pelo palco. Pega um espanador de penas, e espanador de penas, espana o caixão, fecha a tampa e coloca uma coroa de flores em cima. Senta-se no centro do palco com o pedaço de pão nas mãos.*) – Bendita seja a sagrada refeição que me dais hoje, Senhor. Em vossas divinas mãos entrego meu destino, seja ele qual for. (Idem, p. 190).

A personagem ao longo de sua história faz muitas referências ao fogo – que se revela signo importante de sua mórbida existência –, seja pedindo a sua irmã para comprar gasolina, dizendo que o fogo purifica, ou cantando a canção “Sonho de papel”: “Não



havia uma festa por aqui? Então vamos cantar, minha gente. Qualquer canção esquecida. Dessas que ninguém lembra mais. (*Canta.*) ‘E o balão vai subindo, vai caindo a garoa. A noite é tão linda e a chuva é tão boa. São João, São João, acende a fogueira do meu coração’” (idem, p. 199). As referências ao fogo ao longo de toda a peça funcionam como o prenúncio de como será o fim da personagem Carmem, que, quando se sente acuada pelas buscas do Poder Central, recusa-se a acompanhar a irmã na busca da utópica Calmaritá, terminando por ensaiar um incêndio numa sequência de diálogo em que revela a Vera sua vontade de renúncia. Cobrindo-se de gasolina, Carmem empunha uma vela acima da cabeça, despedindo-se finalmente da irmã e sugerindo seu final incendiário, que não chega a ser descrito pelo texto de Caio. Carmem, assim, afasta-se mais uma vez da postura de Vera, que, mesmo diante da iminente captura do Poder Central, continua a buscar saídas, abandonando o palco e percorrendo as fileiras da plateia.

Vê-se então que, em *Zona contaminada*, Caio Fernando Abreu busca referências em religiões afro-brasileiras, na cultura Pop e opera uma hipérbole das opressões masculinas cotidianas (incorporadas, individualmente, pelo Homem de Calmaritá e por Mr. Nostálgio e, coletivamente, pelo representativo Poder Central) para tecer o enredo de duas irmãs que revelam posições femininas distintas: a aceitação, a renúncia e a desistência, no caso de Carmem; e a esperança desesperada aliada à luta incansável, de Vera. Institucionalizado, o poderio bélico masculino, que já havia obrigado à vida clandestina, escondida em ruínas de uma funerária, acerca-se das personagens, e o desfecho em suspenso não consegue ocultar o tom pessimista de um final desolador que já se renunciava sobretudo por meio de dois signos: a casa-funerária e o fogo. Em torno deles, a peça se encerra precisamente com a sugestão de morte e incêndio, resultado último das opressões sofridas pelas outrora Sisters Salvadoras.

Referências

ABREU, Caio Fernando. *Zona contaminada*. In: _____. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 179-216.

BOGATYREV, Petr. Os Signos do Teatro. In: GUINSBURG, Jacó; COELHO NETTO, José Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do teatro*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 71-92.



MORICONI, Ítalo (Org.). *Caio Fernando Abreu: cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVA, Maria Lúcia Barbosa da. *Zona contaminada: o processo de criação dramatúrgica em Caio Fernando Abreu*. 2009. 300f. Tese (Doutorado em Letras) – PPGL/UFRGS, Porto Alegre, 2009.

ÜBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BAGUNÇA RAPSÓDICA: UMA PROPOSTA PARA PENSAR A OBRA DE CARLOS ALBERTO SOFFREDINI

Maria Emília Tortorella¹

Resumo: Neste trabalho, apresento a noção de *bagunça rapsódica* que consiste, grosso modo, numa proposta de pensar a obra de Carlos Alberto Soffredini a partir da "Poética do Drama Moderno", do teórico francês Jean-Pierre Sarrazac, levando em consideração também as ideias do "Teatro Bagunça", do crítico modernista brasileiro Antônio de Alcântara Machado, que ainda na década de 1920 preconizava que a modernização do teatro brasileiro poderia vir do aproveitamento das manifestações espetaculares e cotidianas da cultura popular, as quais ele chamava de Bagunça.

Palavras-chave: Carlos Alberto Soffredini; Teatro Bagunça; Poética do drama moderno e contemporâneo; *bagunça rapsódica*

Carlos Alberto Soffredini (1939 – 2001) foi um dramaturgo e encenador paulista, atuante no cenário teatral desde o final da década de 1960 até o ano de sua morte, completando mais de 38 anos de carreira em 62 anos de vida. Autor de uma obra bastante expressiva dentro do contexto do teatro moderno nacional (embora ainda sem o devido reconhecimento), suas peças nasceram de questionamentos estruturais e temáticos, aos quais o autor se lançava a partir do estudo das formas de espetacularidades populares nacionais, principalmente o circo-teatro. Nesse sentido, sua obra remete às ideias do Teatro Bagunça preconizada pelo crítico teatral modernista, Antônio de Alcântara Machado (1901 – 1935).

Alcântara Machado debutou como crítico de espetáculos no ano de 1923, na seção *Teatros e Música* do *Jornal do Comércio*, escrevendo sobre os mais variados tipos de espetáculos em cartaz na cidade de São Paulo, como teatros, revistas e bailados a óperas, operetas e concertos. Ainda que informalmente, por meio de críticas de jornal e ensaios em periódicos modernistas, Machado formulou um projeto estético para a modernização do teatro brasileiro.

Ao longo de sua carreira crítica, foram muitas as suas publicações que clamavam por uma renovação do teatro nacional. Machado não era o único a dedicar-se a tal assunto: diversos dramaturgos, críticos e intelectuais adeptos do movimento modernista – ou

¹Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp (Bolsa Fapesp – orientação da Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão). Estágio de Pesquisa no Exterior em andamento junto ao IRET (Institut de Recherche en Etudes Théâtrales) – Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (Bolsa BEPE/Fapesp – supervisão do PhD Joseph Danan). Contato: emilia.tortorella@gmail.com

mesmo anteriores a ele – tinham plena consciência da necessidade de novos caminhos, bem como proposições para a modernização da cena nacional. Por outro lado, as publicações de Machado revelam lucidez e esclarecimento perante sua contemporânea cena teatral, o que, conseqüentemente, levava-o a elaborar proposições contundentes e pertinentes. Tal como destacada a pesquisadora RIEGO:

Suas críticas compõe um projeto de renovação estética, que pondera e reconhece as inovações do teatro estrangeiro e que defende os argumentos nacionais na construção de um teatro, essencialmente e antes de tudo, nosso. Como pensador e divulgador ativo das ideias de renovação, Alcântara Machado possui um lugar de destaque no processo de formação da cena moderna brasileira (RIEGO, 2008, p.174).

Machado acreditava que a renovação e modernização do teatro brasileiro viria do aproveitamento das “matérias-primas” de nosso próprio país:

Abrasileiremos o teatro brasileiro. Melhor: apaulistanizêmo-lo. Fixemos no palco o instante radioso de febre e de esforço que vivemos. As personagens e os enredos são encontradiços, nesta terra de São Paulo como os Ford, nas ruas de todos os bairros, (...). Não vê? Ali, ao longo do muro da fábrica. O casal de italianinhos. Ele se despede, agora. Logo mais vem buscá-la. Um belo dia mata-a. Traga esse drama de todos os dias para a cena. (...) Dê passagem a mais este que ali vem. É um grileiro. Resume toda a epopeia da terra roxa. Saiu da cidade cheio de audácia; voltou ao sertão cheio de títulos (MACHADO, 2009, p. 335).

O trecho acima foi retirado de seu primeiro ensaio sobre teatro, chamado *O que eu disse a um comediógrafo nacional*, publicado na revista *Novíssima* em dezembro de 1924. Podemos considerar que nesse período Alcântara Machado estava na primeira fase de sua carreira crítica, quando suas ideias de modernização concentravam-se na questão do texto e seus impulsos auriverdes eram concernentes ainda apenas ao conteúdo, enquanto as formas deveriam ser importadas dos países onde já se consolidava o teatro moderno: “Argumentos nacionalíssimos. Há a importar as fórmulas, tão-somente as fórmulas” (Idem).

Nessa primeira fase, Machado ainda cultivava certo desprezo pelos gêneros populares: “Nós não somos dos que apreciamos o gênero: estamos entre os que abominam a farsa. Mas o público aprecia esse teatro, ou melhor, só suporta e aplaude esse teatro” (Ibidem, p. 140). Entretanto, é possível perceber que se tratava mais de um desprezo pela repetição à qual os dramaturgos se submetiam para alcançar sucesso de bilheteria do que pelo gênero em si:

O comediógrafo faz a caricatura de meia dúzia de tipos reais, sempre os mesmos, tendo à frente a infalível criada mulata e naturalmente pernóstica; exagera o cômico de certas cenas verdadeiras (...); enche os três atos de piadas, de trocadilhos, de mil coisas irrisórias, e faz então a peça, assim construída, subir à cena, absolutamente seguro de seu êxito, e com razão, porque em verdade ele nunca falta... (Ibidem, p. 134).

A partir de 1925 seus posicionamentos começaram a se radicalizar. Depois de uma viagem de oito meses a países europeus, que ele próprio considerou como “viagem de estudos”, pois teve a oportunidade de entrar em contato com diversas manifestações artísticas de vanguarda, o crítico passou a enxergar o teatro nacional sob uma outra perspectiva e passou a aspirar por um teatro genuinamente brasileiro, em forma e conteúdo, dando início a uma segunda fase de sua carreira:

O teatro brasileiro é uma criança infeliz. Está crescendo mirradinha e insuportável (...). Estão desnacionalizando o pimpolho. Um crime. Ele nasceu aqui, tem as qualidades e os defeitos daqui. É cultivar essas qualidades e esses defeitos. Senão não será brasileiro (...). Tudo no Brasil é inédito. Tudo ainda espera exploração. (...) Façamos a poesia brasileira, o romance brasileiro, o teatro brasileiro. No fundo, na forma, na expressão. E modernamente (Ibidem, p. 263).

Interessante constatar como, ao contrário de vários intelectuais que viajavam para Europa e voltavam fascinados por estéticas estrangeiras, dispostos a “aplicá-las” no Brasil, Machado voltou de sua viagem encantado com a arte brasileira. Diante de um teatro “erudito” que girava há décadas em torno das mesmas falhas, isto é, de buscar nos modelos estrangeiros as fórmulas para o sucesso, Alcântara Machado passou a acreditar que seria a partir das manifestações populares que o teatro brasileiro melhor poderia modernizar-se e nacionalizar-se: “O Brasil recebeu o teatro saído do Romantismo e o conservou até hoje. Nem se deu ao trabalho de nacionalizá-lo. Brasileirismo só existe na revista e na burleta. Essas refletem qualquer coisa nossa” (Ibidem, p. 406). Essas sugestões tímidas, acompanhadas de ressalvas, foram se transformando, pouco a pouco, no sustentáculo de todo seu corpo de ideias para a renovação do teatro brasileiro. Já em 1926, ele escrevia com grande entusiasmo sobre o circo-teatro e o palhaço Piolim:

São Paulo tem visto companhias nacionais de toda sorte. Incontáveis. De todas elas, a única nacional, bem mesmo, é a de Piolim! Ali no Circo Alcebíades! Palavra. Piolim, sim é brasileiro. Representa Dioguinho, o tenente Galinha, Piolim sócio do Diabo, e outras coisas assim, que ele chama de pantomimas, deliciosamente ingênuas, estupendas, brasileiras até ali.

As outras companhias, sempre dirigidas pelo brilhante ator patricio Fulano, e das quais fazem parte a inteligente estrela Beltrana, caceteiam a gente com peçazinhas mal traduzidas e bobagens pseudo-indígenas.

A de Piolim, que nem chega a ser uma companhia, não. Diverte. Revela o Brasil. Improvisa brasileiromente tudo. É tosca. É nossa. É esplêndida.

Piolim e Alcebiades são palhaços. Digam o que quiserem, mas são os únicos elementos nacionais que conta o nosso teatro de prosa.

Devem servir de exemplo como autores e atores. Para os colegas que os desprezam e ignoram.

Eu acho que ainda volto ao assunto. Volto mesmo.

É preciso (Ibidem, pp. 338 e 339).

Em 1928, Alcântara Machado publicou o ensaio *Teatro do Brasil*, uma espécie de manifesto de suas ideias – ideias que ele vinha repetindo categoricamente em diversas publicações com a insistência de quem se sabia uma voz dissonante. Ele inicia o artigo dizendo que “a arte teatral brasileira nem tentada foi ainda” e, por isso, ironiza aqueles dramaturgos que tinham por objetivo “salvar o teatro brasileiro”:

Essa história de salvação do teatro brasileiro é muito engraçada. Salvar o quê? Não existe nada. De maneira que os abnegados ficam na praia esbravejando. Para eles é indiscutível que um tipo assim e assim está se afogando. De repente o mais exaltado mergulha e vem com um sapato na mão. E grita: “já achei o sapato!”. O sapato é colocado na areia. Logo mais, é outro que mergulha e traz um colarinho. Assim vão salvando o teatro brasileiro. A roupa já está secando. Mas o corpo, homem? Ah! O corpo? (...) Corpo nunca houve. A roupa veio aos pedaços do outro lado do mar. E é isso que se chama teatro brasileiro. (Ibidem, p.375)

Está claro nesse trecho que Machado está atacando os dramaturgos que se prendiam em modelos estrangeiros, acreditando que só assim conseguiriam alçar o teatro brasileiro ao *status* de moderno. Esses dramaturgos, em sua maioria, desprezavam as expressões teatrais populares, tão efervescentes na cena nacional, e consideravam-nas empecilhos para a modernização do nosso teatro. Machado, ao contrário, estava convencido que seria justamente do aproveitamento dessas manifestações populares que poderia nascer um “drama moderníssimo e originalíssimo”. Portanto, logo após afirmar que o teatro brasileiro não existe, ele completa:

No entanto o desejado indivíduo está aí no ventre da terra clamando por parteira. Está aí na macumba, no sertão, nos porões, nos fandangos, nas cheganças, em todos os lugares e em todas as festas onde o povinho se reúne e fala os desejos e os sentimentos que tem. A música nova disso tudo misturado nasceu. Pois isso tudo misturado tem mais um filho. É o teatro bagunça, o teatro brasileiro. (Idem)

Mais para frente, nesse mesmo artigo, Machado faz uma reflexão interessante. Para o crítico, a nossa falta de tradição, de moldes, deveria ser encarada com uma vantagem, pois deixava o “terreno livre” para experimentações:

O teatro europeu por exemplo anda que anda louco atrás do princípio de onde veio. Para partir de novo em outra direção. Ora, o que ele procura é o informe que nós somos. Não saímos até hoje do princípio. E o princípio é a farsa popular, anônima, grosseira. É a desordem de canções, bailados, diálogos e cenas de fundo lírico, anedótico ou religioso. Coisa que entre nós se encontra no circo, nos terreiros, nos adros, nas ruas, nas macumbas (Ibidem, 375 e 376)

Machado acreditava que os dramaturgos encontrariam na própria vida dos brasileiros comuns ingredientes para o drama moderno, pois esta era rica em teatralidade e universalidade. O teatro brasileiro existia nos lugares de encontro do povo, e nas festas, folguedos e rituais religiosos. E completava: “O material se apresenta tão rico e de tão fácil exploração que a revista carioca tem produzido sem querer (é a melhor maneira talvez) legítimas obras-primas, cenas curiosíssimas com diálogo, música e dança” (Idem). O teatro comercial popular, o teatro de revista e seus similares, explorava essa teatralidade. O teatro moderno deveria fazer o mesmo, para conseguir alcançar uma inovação de impacto. O crítico termina seu artigo clamando pela criação do Teatro Brasileiro a partir dessa perspectiva de aproveitamento das expressões da cultura popular, afirmando: “Aí, sim, o campo é inédito e livre. Sem regras e sem modelos. Uma bagunça. Um teatro bagunça da bagunça sairá. Ça ira?” (Ibidem, 377).

Esse artigo *Teatro do Brasil* talvez seja o mais emblemático de suas ideias, mas Alcântara Machado, aspirante que era da instauração do teatro moderno brasileiro, dedicou diversas de suas publicações a proposições sobre o tema. Seu diferencial em relação aos letrados que buscavam o mesmo naquela época consiste no fato de ter percebido que a conquista do moderno poderia se dar a partir do nacional e da teatralidade popular e não da busca pela incorporação dos modelos estrangeiros. Sua morte prematura o privou da felicidade de ver suas ideias colocadas em prática, pois suas ideias foram, de fato, um dos caminhos trilhados posteriormente pelo teatro brasileiro em busca da modernização.

As críticas e ensaios sobre teatro de Machado, que versavam tanto sobre o cenário teatral brasileiro quanto estrangeiro², revelam uma compreensão atenta e precisa sobre a

² São diversos os ensaios de Machado sobre Luigi Pirandello, Henrik Ibsen, entre outros.

produção teatral que lhe era contemporânea. Além disso, sua obra configura-se como um legado crítico-teórico brasileiro original, de importância incontestável, e que em muito ainda pode contribuir para se pensar o processo de consolidação da dramaturgia nacional.

A pesquisadora Cecília de Lara (1987; 2009), especialista na obra de Machado, ao citar os nomes de dramaturgos cujas produções assemelham-se às aspirações do crítico (Oswald Andrade, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Abílio Pereira de Almeida, Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna), não inclui Carlos Alberto Soffredini, talvez por ele ter surgido em período um pouco posterior. No entanto, um dramaturgo como esse, para quem o mergulho em fontes populares foi essencial para a criação de uma obra que gerou, formal e tematicamente, um teatro próprio, nacional e diferenciado, não pode estar omissa da lista acima.

A obra de Soffredini atesta como profícuas as ideias de Machado, uma vez que foi justamente a partir do estudo e do aproveitamento da “bagunça brasileira” que Soffredini alcançou uma obra de relevância dentro do cenário teatral moderno e contemporâneo brasileiro. Como já foi dito, suas peças nascem de *questionamentos*, estruturais e temáticos, aos quais o autor se lançava a partir do estudo das formas de espetacularidades populares nacionais. Por essa característica, de *questionamento*, parece que a obra de Soffredini pode ser lida pelo espectro abrangido pela teoria de Jean-Pierre Sarrazac (2002; 2012) acerca do drama moderno e contemporâneo.

Sarrazac percebe nas dramaturgias europeias modernas pós 1880 um esforço de desconstrução das formas canônicas. Cada vez com maior impacto, o trabalho do dramaturgo passou a ser esse desconstruir da estrutura dramática, para então rearranjar suas partes, acrescentando-lhes elementos alógenos, num intenso processo de exploração formal, levando à uma composição híbrida e fragmentária. Nesse sentido, o teórico recorre ao termo *rapsódico*, relativo ao poema de inspiração livre e popular recitados pelos rapsodos, cantores da antiguidade grega clássica, mas que também carrega a acepção de remendar, mal arranjar. Sarrazac defende a dimensão rapsódica do drama moderno – uma forma aberta, profundamente heterogênea, em que não somente os modos dramático, épico e lírico não cessam de se associar e/ou se sobrepor, mas também outras formas literárias são trabalhadas teatralmente: depoimentos, cartas, discursos, etc. – e desenvolve a noção de autor-rapsodo, aquele “que junta o que previamente despedaçou

e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir. A metáfora antiga não deixa de nos surpreender com suas ressonâncias modernas” (2002, p.37).

Se a dramaturgia de Soffredini nasce da *investigação* e da *reconstrução* de formatos populares e consagrados e, por isso, esgarça os limites entre os gêneros e rompe as convenções formais pré-estabelecidas – suas peças explodem fronteiras e fazem caber em si épica, dramática e liricamente os temas com os quais o autor se propôs a trabalhar – é possível identificar em sua obra a dimensão *rapsódica* que caracteriza, segundo Sarrazac, a escrita dramática moderna e contemporânea. Mas, mais além, por ter sido a partir do aproveitamento das linguagens teatrais populares brasileiras que o autor melhor alcançou tal pulsão, defendo que sua obra pode ser denominada de *bagunça rapsódica*, lançando mão das terminologias de Machado e Sarrazac.

A pesquisadora Elen de Medeiros, professora da Universidade Federal de Minas Gerais, tem desenvolvido importantes pesquisas acerca do teatro brasileiro moderno e contemporâneo, utilizando as teorias de Sarrazac como instrumentos de abordagem, ou melhor, como mecanismos de questionamento e observação da cena nacional. Em palestra intitulada *Dramaturgia contemporânea: cenas e questões*, proferida na I Jornada do Grupo de Pesquisa Literatura e Dissonâncias, na Universidade Federal Fluminense, em 24 de outubro de 2016, Medeiros expõe e discorre sobre algumas de suas indagações

Em que medida houve um movimento de pôr em questão o formato dramático tradicional brasileiro? E daí surge a segunda grande questão que percorre minhas indagações: o que foi – se é que houve – o formato dramático tradicional brasileiro para posteriores questionamentos? Ora, se considerarmos que o drama moderno é a abertura da forma dramática convencional a partir da inserção de elementos que lhe são estranhos, em que medida podemos pensar nas proposições nacionais?

Remetendo a uma citação que Sarrazac faz de Samuel Beckett, que dizia que era preciso admitir a desordem do mundo no seio da criação teatral, Elen de Medeiros reflete:

Essa imagem, a da desordem, vem à mente com alguma constância, em forma de indagação: que desordem? Beckett se referia à desordem do pós-guerra; Sarrazac à desordem da pós-modernidade. E, entre nós, a desordem é a ordem social natural: a desordem econômica, política, histórica, artística, cultural.

Para pensar a questão da desordem em nosso teatro, Medeiros recorre à ideia de *Teatro Bagunça*, de Alcântara Machado³:

O que me vem à mente é como nossa dramaturgia, por muito tempo, tem absorvido essa desordem, essa bagunça, na constituição de sua forma: teríamos tido alguma vez alguma “pureza” formal? Naqueles moldes tomados como referência de reflexão da teoria aqui utilizada, me parece que não.

Machado preconizava – ou ao menos idealizava – essa absorção da “desordem” pela dramaturgia nacional como um importante caminho para a renovação da cena teatral e também para a construção de um teatro genuinamente brasileiro. Ao comentar, no já citado artigo *Teatro do Brasil*, que o teatro europeu estava tentando retornar “ao princípio para partir de novo em novas direções”, Machado comemora a falta de tradição teatral no Brasil, pois não tendo saído ainda do “princípio” – e o princípio, lembrando, seria “a farsa popular, anônima, grosseira (...) a desordem de canções, bailados, diálogos e cenas de fundo lírico, anedótico ou religioso” – o teatro nacional poderia absorver essas manifestações e alcançar obras realmente modernas porque livres de imposições formais.

Importante destacar que essa falta de tradição comentada se referia a um tipo de teatro em específico, o dito teatro sério, dos dramas e da chamada “alta comédia”, que não vingava junto ao público e não tinha uma “linhagem” de dramaturgia que o representasse. Em contrapartida, na época de Machado, havia a tradição, mesmo não sendo muito longa, mas vinda do século XIX, do teatro popular, comercial e de entretenimento – tais como o teatro cômico e musicado ou o circo-teatro. Enquanto intelectual engajado com a vanguarda modernista, Machado almejava sim que o teatro brasileiro produzisse peças e espetáculos que escapassem das convenções às quais este teatro popular estava submetido. Porém, ele acreditava que as experimentações formais dos dramaturgos deveriam absorver e, de alguma maneira, subverter as formas populares. É a partir desta perspectiva que a obra de Carlos Alberto Soffredini se destaca dentro do panorama do teatro moderno brasileiro, pois, tal como resumiu Elen de Medeiros em sua palestra:

³ Neste momento da conferência, Elen de Medeiros faz menção à minha pesquisa de Mestrado intitulada “O popular no moderno teatro brasileiro: das projeções de Alcântara Machado às realizações de Carlos Alberto Soffredini”. A pesquisa foi desenvolvida dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UNICAMP, vinculada ao Grupo de Estudos Letra&Ato, sob orientação da Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão, com apoio da FAPESP, e defendida em 2015.

Em suas peças, o dramaturgo reconstrói formatos consagrados, reconfigurando suas particularidades, dando novo corpo ao que foi outrora: do melodrama, do circo-teatro, do auto de Gil Vicente, assim o dramaturgo propõe a investigação que faz de sua obra tão moderna (e moderna que também se estende ao contemporâneo), porque fragmentária, composta em retalhos – ou, para utilizar-me então do vocabulário em particular, *rapsódica*: de desconstrução e reconstrução. Gosto de me referir à obra de Soffredini para pensar que o drama se refaz a partir de dois olhares cruciais: em primeiro lugar, numa posição de repensar a si mesmo, de se questionar enquanto forma e paradigma; segundo, isso só acontece – ao longo do século XX e sobretudo hoje – se o drama olhar para a cena e compreender-se diante dela⁴.

Não cabe aqui retomar todo o conteúdo da palestra da professora Elen de Medeiros, mas se a citei em tamanha extensão é porque suas pesquisas me instigaram a pensar no diálogo que a teoria de Sarrazac pode ter com as ideias de Machado. Medeiros aponta o quanto a teoria do professor francês pode enriquecer os estudos sobre a dramaturgia brasileira, uma vez que ela propõe um olhar para o drama moderno e contemporâneo que, mesmo voltado a um contexto estrangeiro, contribui para pensarmos e compreendermos “nossas particularidades formais e temáticas” – e essa é também, como já frisei, a contribuição que a obra de Machado nos oferece. Interessante destacar, inclusive, que Machado foi um visionário, ao tecer análises sobre (e proposições para) uma produção dramática que ainda não havia acontecido, enquanto Sarrazac elaborou sua teoria a partir de dramaturgias já existentes.

Em resumo, a noção de *bagunça rapsódica* consiste numa proposta de analisar na obra de Soffredini o modo como o autor mergulhou profundamente na pesquisa sobre as linguagens teatrais brasileiras (conforme pregava Machado para o teatro nacional), sempre desconstruindo, reinventando, remendando (em consonância com a teoria de Sarrazac sobre o drama moderno e contemporâneo). Cabe ressaltar que essas ideias são ainda bastante embrionárias e estão sendo melhor desenvolvidas no Estágio de Pesquisa no Exterior em andamento junto ao IRET (Institut de Recherche en Etudes Théâtrales) – Sorbonne Nouvelle – Paris 3, para, posteriormente, dar origem à tese “A estética soffrediniana: dos textos aos palcos”, a ser defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UNICAMP em julho de 2019.

Referências bibliográficas

⁴ Aqui, novamente, Elen de Medeiros, cita minha pesquisa de mestrado.

LARA, Cecília de. In MACHADO, Antônio de Alcântara. *Palcos em foco: Crítica de Espetáculos / Ensaios sobre teatro (1923 – 1933) / Tentativas no campo da dramaturgia*. São Paulo: Editora da Usp, 2009.

_____. *De Pirandello a Piolim: Alcântara Machado e o teatro no modernismo*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987.

MACHADO, Antonio de Alcântara. Pesquisa, organização e introdução de Cecília de Lara. *Palcos em foco: Crítica de Espetáculos / Ensaios sobre teatro (1923 – 1933) / Tentativas no campo da dramaturgia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

MEDEIROS, Elen de. *Dramaturgia contemporânea: cenas e questões*. Palestra proferida na I Jornada do Grupo de Pesquisa Literatura e Dissonâncias, na Universidade Federal Fluminense, 2016.

PINTO, Maria Emília Tortorella Nogueira. *O popular no moderno teatro brasileiro: das projeções de Alcântara Machado às realizações de Carlos Alberto Soffredini*. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2015.

RIEGO, Christina Barros. *Do Futuro e da Morte do Teatro Brasileiro: Uma Viagem pelas Revistas Literárias e Culturais do Período Modernista (1922 – 1942)*. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne: de Henrik Ibsen à Bernard Marie Koltès*. Paris: Éditions du seuil, 2012.

_____. *O Futuro de Drama*. Porto-Portugal: Editora Campo das Letras, 2002.

**A VIOLÊNCIA MÍTICA NA CENA CONTEMPORÂNEA:
A PARODIZAÇÃO DO TRÁGICO EM *PHAEDRA'S LOVE*, DE SARAH KANE**

Sandra Luna (UFPB)¹

Resumo: A irreverência e a ironia da paródia pós-moderna engendram notáveis debates e põem em questão a postura crítica da arte contemporânea. Para Jameson (1991), a paródia pós-moderna (*blank parody*) parece alienada e aproxima-se do “pastiche”. Linda Hutcheon (2002), embora reconhecendo a ambiguidade e a indecibilidade como marcas da paródia pós-moderna, enquadra o fenômeno como insubmisso e desconstrutivo. Este texto analisa *Phaedra's Love* (1996), de Sarah Kane, releitura paródica da *Fedra* de Sêneca. Primando por cenas excessivas de sexualidade e violência, a peça confere tratamento caricatural ao trágico, produzindo uma crítica ousada e irreverente à tradição mítica e ao nosso próprio tempo.

Palavras-chave: *Phaedra's Love*; Sarah Kane; Paródia pós-moderna; *In-yer-face theatre*; Drama contemporâneo

Em maio de 1996, *Phaedra's Love*, de Sarah Kane, estreou no *Gate Theatre*, teatro do *off-West End* de Londres, portanto, afeito a produções experimentais, não comerciais. A *première* de *Phaedra's Love* foi precedida de uma onda de expectativas gerada por polêmicas suscitadas, um ano antes, na estréia de *Blasted* (1995), a primeira peça de Kane, cuja produção havia impactado a cena do seu tempo, com uma trama que dramatizava, dentre outras instâncias de transgressão e tabu: estupro, sexo oral, tortura, violência, “profanação” de ritos religiosos, antropofagia. Inicialmente enquadrada pela crítica como um texto teatral rude, chocante, *Blasted* aos poucos foi reconhecida por sua estética de forte impacto, sua linguagem agressiva comandando a eficácia crítica de sua ação. Fato é que Sarah Kane consagrou-se como dramaturga de uma nova geração e, em 2001, o crítico Aleks Scierz (2001), ao publicar o livro intitulado *In-Yer-Face Theatre*, inclui Kane como referência modelar nesse novo teatro britânico, feito para chocar o público através de cenas potentes, em linguagem vulgar, expressando situações radicais de confronto com valores e instituições sociais.

Phaedra's Love enquadra-se também nessa estética do *In-yer-face theatre*, valendo-se da violência e da sexualidade desabrida, apenas dessa feita, Kane dramatiza em um cenário contemporâneo o antigo mito de *Fedra*, cuja ação, já suas origens gregas, levava ao teatro os tabus do incesto, do sexo, do sangue e da morte, consequências da paixão de Fedra por seu enteado Hipólito. Segundo Barfield (2006), desafiada por David Farr para

¹ Professora Associada do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da UFPB. Doutorado em Teoria e História Literária (UNICAMP, 2002). Contato: lunasand@uol.com.br

adaptar livremente a *Fedra* de Sêneca para o *Gate Theatre*, duas semanas após ter tomado emprestado uma coleção de Sêneca, Sarah Kane teria dito ao proponente: “Sim, eu amo Fedra. Eu quero fazer a Fedra. Pra quando você precisa ?”(p.1, tradução nossa). A Fedra de Sarah Kane terá mesmo muito da Fedra senequiana em sua impetuosidade, licenciosidade, ousadia. Entretanto, Kane orienta-se para uma recriação radical do mito, enquadrando o *ethos* e as ações dos personagens sob uma perspectiva paródica que engendra uma crítica subversiva a valores éticos, morais, sociais e políticos de nossa contemporaneidade.

Já a abertura da peça nos diz que Sarah Kane será impiedosa com os mitos trágicos dos quais se apropria, restando-nos averiguar as estratégias que orientam sua parodização da trama ancestral. No espaço cênico marcado pela estética do *In-Yer-Face Theatre*, Kane lança-nos “na cara” um Hipólito que parece estar preso entre o arquétipo mítico do herói solitário e um estereótipo contemporâneo associado ao enfado, à apatia, ao tédio, ao vazio existencial, à náusea. Num “palácio real” vive esse Hipólito de Sarah Kane. Trata-se, logo se vê, de um espaço simbólico, um cenário demarcado por objetos que indiciam e reificam excessos e carências do personagem:

Cena Um

Um palácio real.

Hippolytus *senta-se numa sala escurecida pela TV.*

Ele está esparramado num sofá rodeado por caros brinquedos eletrônicos, pacotes vazios de crisps e doces entre meias e cuecas usadas espalhadas por toda a parte.

Ele está comendo um hamburger, seus olhos fixos na luz oscilante de um filme Hollywoodiano.

Ele funga.

Ele sente um espirro vindo e esfrega o nariz para interrompê-lo.

Isso o irrita.

Ele olha em volta da sala e apanha uma meia.

Ele examina a meia cuidadosamente e assoa o nariz na meia.

Ele joga a meia de volta no chão e continua a comer seu hamburger.

O filme se torna particularmente violento.

Hippolytus *assiste impassível.*

Ele pega outra meia, examina e a descarta.


Pega outra, examina e decide que esta serve.

Ele coloca seu pênis na meia e se masturba até gozar sem um sinal de prazer.

Ele tira a meia e a joga no chão.

Ele começa a comer outro hamburger. (KANE, 1996, p. 61, tradução nossa)²


² São nossas todas as traduções das citações de *Phaedra's Love* neste texto.



A cena remete-nos de forma violenta aos prazeres e às dores de existir em uma esfera “palaciana” que reflete a vida consumista da sociedade contemporânea. Mais que isso, o palácio coloca-se como referência imediata às atuais realidades europeias, observadas por plebeus de vasta parte do globo, ávidos por acompanhar por via da mídia sensacionalista as ações e transgressões de reis, rainhas, príncipes e princesas. Nesse caso, o teatro de Sarah Kane expõe a realidade em espaço privado, dando a ver suas fragilidades, subvertendo ainda a própria tradição teatral, ao trazer novamente para a ribalta uma trama pautada na vida das famílias nobres, que desde o século XVIII haviam sido banidas das representações teatrais. Apenas agora esse teatro irreverente passará a expor a realidade ao ridículo, de maneira que, ao reinstalar os nobres no centro da arena teatral, não busca a autora reabilitar o sublime das representações trágicas que se apoiavam nos personagens elevados para produzir o *gravitas* característico das grandes tragédias. Pelo contrário, a família real enquadrada pelo drama de Sarah Kane apresentar-se-á, no dizer de Barfield (2006, p.1), como uma família “*dysfunctional*”, não menos problemática ou caricatural do que as famílias típicas das telenovelas ou dos *reality shows* contemporâneos.

Central aos conflitos vivenciados pelas personagens da trama, o papel de Hippolytus merece destaque, já que a ação plasmada pela dramaturga parece incidir mais diretamente sobre o objeto de amor de Phaedra do que sobre ela mesma, aliás, não parece ser por acaso que a peça se intitula *Phaedra's Love* e essa opção de Sarah Kane faz-se um índice importante de significação e, nesse sentido, uma chave de leitura.

Interessante notar que, se o Hipólito grego de Eurípedes, assim como o Hipólito latino de Sêneca, faziam-se jovens heróis solitários, fugindo da *urbes* para se isolarem na floresta e ali cultuarem Ártemis, a deusa casta, esse Hippolytus inglês isola-se não somente no espaço do *oikós*, mas, também, no interior de si mesmo. É assim que busca tragar o mundo para dentro do seu próprio ser perdido nas entranhas do eu... Os *hamburgers*, ele os devora, consome os *chips*, os doces, os filmes de *Hollywood*, até o sexo é vivido em experiência solo, masturba-se e engole o prazer a seco, e lambuza-se para dentro de si, espirrando e gozando nas meias em que aspira seu próprio chulé. Nada tem para o outro, nada a doar, nada a dividir, apenas um desejo desarvorado de consumir, de cheirar, de devorar ou tragar o mundo em busca de um prazer que não se realiza. Trata-se, entendemos, de uma versão contemporânea – materialista e consumista – de uma



vivência nutrida pelo princípio de prazer jamais saciado. Numa apreciação mais filosófica, poderíamos evocar a reflexão de Schopenhauer (2001) acerca da natureza trágica implicada na insatisfação dos humanos desejos: “jamais verdadeiro alvo, jamais satisfação final, em nenhuma parte um lugar de repouso” (p. 324).

Assim apresenta-se-nos o Hipólito inglês, espécie de Hamlet melancólico, depressivo, deslocado, que, entretanto, não parece se ocupar em compreender ou expressar o que sente, o que lhe vai na alma, antes parece querer devorar a insatisfação que o devora. Seu corpo e sua conduta falam por gestos que, mudos, pelo menos nas cenas iniciais, apenas se ofertam à adivinhação, nenhuma certeza podendo, a esse respeito, ser enunciada. Não tarda muito e o diagnóstico sobre a condição de Hippolytus nos chega de uma autoridade médica, que na peça se faz personagem tipificada, um “doutor”, a quem Phaedra recorre para melhor situar-se em relação ao comportamento do enteado, senão ao seu próprio desejo pelo jovem. O diálogo entre Phaedra e o *Doctor* faz-se de prólogo à ação da peça, apresentando-nos facetas dos personagens, da situação dramática e de seus conflitos. Note-se a ironia permeando a cena:

Doutor: Ele está depressivo.

Phaedra: Eu sei.

Doutor: Ele podia mudar sua dieta. Ele não pode viver de hamburger e pasta de amendoim.

Phaedra: Eu sei.

Doutor: E lavar suas roupas ocasionalmente. Ele fede.

Phaedra: Eu sei. Eu lhe disse isso.

Doutor: O que ele faz o dia todo?

Phaedra: Dorme.

Doutor: Quando ele acorda.

Phaedra: Assiste a filmes. E faz sexo.

Doutor: Ele sai?

Phaedra: Não. Ele liga pras pessoas. Elas aparecem. Eles fazem sexo e elas se vão.

Doutor: Mulheres?

Phaedra: Não há nada de *gay* em Hippolytus.

Doutor: Ele deveria arrumar seu quarto e fazer algum exercício.

Phaedra: Minha mãe poderia me dizer isso. Eu achei que você pudesse ajudar.

Doutor: Ele é que tem que se ajudar.

Phaedra: Quanto é que lhe pagamos? (KANE 1996, p. 62)

Na tirada sarcástica de Phaedra, não seria preciso um médico para receitar hábitos saudáveis a Hippolytus, sua mãe teria feito o mesmo. Para os que conhecem a mitologia grega, o sarcasmo da cena se acentua, se lembrarmos que, no mito arcaico, a mãe de

Fedra, Pasifae, não seria a pessoa ideal para dar conselhos, sua trama estando associada a uma paixão violenta por um touro trazido a Creta por um pedido de seu marido, Minos, a Poseidon. Dessa transgressão materna nasceria o Minotauro, irmão de Fedra. A despeito do sarcasmo da cena, o médico advinha o que vai na mente desejosa de Fedra: **Doutor:** Você está apaixonada por ele? (KANE, 1996, p. 63)

Tomada de paixão por Hippolytus, Phaedra busca a própria filha, Strophe, fazendo-a de confidente, a solidão de Fedra sendo também patente nesse núcleo familiar em que três coabitam um mesmo espaço, movidos por interesses (ou desinteresses) distintos: Strophe quer manter intacta a imagem pública da família real, Phaedra apenas deseja Hipólito e Hipólito não quer nada, nem ninguém.

Cena Três

Strophe está trabalhando.

Phaedra entra.

[...]

Phaedra: Você já pensou, pensou alguma vez, que seu coração fosse se partir?

Strophe: Não.

Phaedra: Desejou poder abrir o peito e arrancá-lo de dentro para parar a dor?

Strophe: Isso mataria você.

Phaedra: Isso está me matando.

Strophe: Não. Só parece que está.

Phaedra: Uma lança no meu flanco, ardendo.

Strophe: Hippolytus.

Phaedra: (*grita*)

Strophe: Você está apaixonada por ele.

Phaedra: (*gargalha histericamente*) Do que você está falando?

Strophe: Obcecada.

Phaedra: Não.

Strophe: (*olha pra ela*)

Phaedra: É assim tão óbvio? (pp. 64-65)

Condizente com sua estética contemporânea, pós-moderna, a interação entre mãe e filha afasta-se de uma perspectiva romântica, sugestiva de profundidade psicológica e do embate de Fedra face a parâmetros éticos ou morais. Patenteia-se, ao contrário, uma flagrante superficialidade, notada aqui e ali nos diálogos entre as personagens e que nos permite pensar, ou numa certa infantilização de Phaedra, que, sob esse prisma, revela-se como um caráter egoístico, desejoso de obter seu brinquedo a qualquer custo, sem considerar as consequências. Nessa perspectiva, Strophe também pode ser lida como interessada não na preservação da ordem familiar, mas nas vantagens obtidas na

manutenção da imagem pública de uma “família feliz”, modelar para os súditos. Mesmo assim, uma leitura mais séria da cena não fica totalmente descartada, como se vê a seguir:

Phaedra: Posso senti-lo através das paredes. Sentir as batidas do seu coração a uma milha.

Strophe: Por que você não arranja um caso, tira sua mente dele.

[...]

Strophe: Ele é vinte anos mais novo do que você.

Phaedra: Quero trepar nele e resolver isso por dentro.

Strophe: Isso não é saudável.

Phaedra: Ele não é meu filho.

Strophe: Você é casada com o pai dele.

Phaedra: Ele não vai voltar, ocupado demais sendo inútil.

Strophe: Mãe, se alguém descobrir.


Phaedra: Não posso negar algo tão grande. [...]

Strophe: Fique longe dele, vá encontrar Theseus, foda outra pessoa, o que for preciso. (KANE, 1996, pp. 68-69)

Se a pós-modernidade preza pela ambigüidade, pelas aporias, talvez seja mais produtivo aceitar a abertura das significações e acolher a instabilidade, a indecibilidade, nas representações dos caracteres tramados por Kane. Na contramão de uma leitura restritiva, moralizante, teríamos aí uma possibilidade de decifração do texto como paródia não apenas dos personagens míticos, mas também dos sujeitos contemporâneos, pós-modernos – pós-humanos? uma humanidade cujas máscaras se espessam esteticamente para levar-nos, por via das aporias, a ver que Sarah Kane embaralha tudo com um cinismo revelador dos limites tênues entre o ridículo e o patético, o grotesco e o sublime.

Enquanto criaturas ficcionais, os personagens são comandados pela releitura paródica do próprio mito, que pulsa fortemente na obra, ainda que a mesma assuma feições que, para Jameson (1991), seria de pastiche, espécie de *blank parody*, fazendo-se, por isso mesmo, produto da nossa própria contemporaneidade, que se imiscui na cena de forma despudorada. Presa entre o mito e a historicidade, a peça mantém, em potência máxima, aquilo que sempre caracterizou as inflexões do trágico na tragédia: a ironia.

Conduzindo o público em linha direta para espaços e formas de vida contemporâneas, a ação faz entrever inúmeras mazelas do nosso tempo, por exemplo, o controle midiático dos comportamentos, daí os cuidados da família real, não exatamente com sua conduta ética ou moral, mas com sua imagem pública; representações caricaturais sobre a família, a medicina, a saúde, o poder, o amor, o sexo, a religião, nem mesmo a morte escapa a essa *mimesis* que debocha dos limites da cena, introduzindo, pela



representação paródica, uma caricatura da vida que constrange o próprio teatro. Fato é que a ação e os personagens apresentam-se como veículos de experimentação estética de uma ética que denuncia a reificação em suas esferas materialistas e consumistas. Daí que seja pelos excessos – de comida, de sexo, de sêmen – que as carências se deixam flagrar e denunciar, sem que seja preciso moralizar o palco, o excesso sendo, por excelência, a condição da purgação. Há, assim, um teatro do sensível, mais que um drama do inteligível. Nisso também reside a dificuldade da crítica, há uma realidade material que se espessa na ação e aponta para um mundo dos sentidos, para os quais o nosso aparato teórico-crítico parece inapropriado.

No entender de Barsfield (2006, p.1), Hippolytus seria um personagem niilista. No entanto, trata-se, segundo o autor, de um niilismo ativo, que faz do “herói” decadente e gordo, que lembra ao mesmo tempo “Hamlet e Elvis”, uma força demolidora, sempre pronto a rejeitar ideias e a revogar valores. A cena em que a madrasta o procura e se oferece para o sexo diz bem dessa disposição de Hippolytus para a negação e para a rejeição do que quer que possa ser motivo de ordenação ou redenção do mundo da vida. Ou, ao contrário, poderíamos pensar que pode ser justamente Hipólito o elemento de rejeição às forças destruidoras da trama, nesse caso, o amor egoístico de Phaedra, que, depois da conversa com Strophe, sem deixar-se convencer pelos argumentos da filha, procura o enteado. Fato é que Hippolytus a recebe com frieza, perdido entre brinquedos infantis e outras bagatelas a ele ofertadas pelos súditos, que muito o admiram e costumam deixar-lhe presentes nos portões do palácio (qualquer semelhança com a família real inglesa não é mera coincidência). Diante do enteado, Phaedra passa a confessar seus sentimentos a Hippolytus. Sua paixão contrasta com a frieza do enteado:

Phaedra: Eu te amo

Silêncio.

Hippolytus: Por que?

Phaedra: Você é difícil. Temperamental, cínico, amargo, gordo, decadente, mimado. Passa o dia na cama e assiste TV a noite toda, se bate pela casa com olhos de sono e não se preocupa com ninguém. Você está em dor. Eu adoro você.

Hippolytus: Não é muito lógico.

Phaedra: O amor nunca é.

Hippolytus e Phaedra olham-se em silêncio. Ele se volta para a TV e o carro.

Phaedra: Você já pensou em fazer sexo comigo?

Hippolytus: Eu penso em fazer sexo com todo mundo.

Phaedra: Isso o deixaria feliz?

Hippolytus: Essa não é bem a palavra.

Phaedra: Não, mas – você gostaria?

Hippolytus: Não, eu nunca gosto.


Phaedra: Então por que faz?

Hippolytus: A vida é longa demais. (KANE, 1996, pp. 74-75)

Não surpreende que Phaedra, mesmo amparada pelo discurso do amor, sintasse desafiada pelo jovem enteado, julgando, no entanto, com sua experiência, exceder-se nos prazeres do rito sexual e com isso alçar-se acima das tantas outras parceiras de Hippolytus, conquistando-lhe o coração e devolvendo-lhe o desejo de viver. Não precisamos dizer que o mito de Fedra, assim como sua releitura por Sarah Kane, correm ambos nos trilhos do trágico, de maneira que a ação progride por via de conflitos cada vez mais dramáticos. Assim, sendo também ela, a Phaedra inglesa, hubrística, mesmo avisada por Strophe de que Hippolytus significa um desastre no que toca à sexualidade, e mesmo alertada pelo próprio enteado de que, uma vez que fizessem sexo, nunca mais se falariam, Phaedra lança-se em direção ao sexo do rapaz. Na versão de Sêneca, a rainha apenas tocava, num gesto simbólico, a lança de Hipólito, que abandona no palco sua arma maculada. No teatro de Kane, Fedra abre as calças do rapaz e se entrega à felação.


A *fellatio*, gesto erótico de forte teor simbólico na peça, implicando devoção, entrega, mas também acolhimento, engolimento (do sêmen – da “essência”) do outro, desejo de cuidar, de agradar, de conceder prazer maximizado, nada disso é sentido por Hippolytus, para quem o sexo é ato mecânico, puramente fisiológico. No que poderíamos chamar de *clímax* da cena, isto é, quando está a ponto de gozar, Hippolytus “emite um som”, e isso é tudo. Lembremos que o próprio gesto da felação pode ter significados radicalmente distintos para Phaedra, indiciando também a consumação de seu desejo voraz de poder e dominação. Num caso ou noutro, a frustração é patente. Ela nem o satisfaz nem o domina.

Um problema dramático parece surgir dessa cena para o encaminhamento final da trama: a falta de um motivo sentido em profundidade por Phaedra que possa justificar o seu suicídio e a vingança contra o enteado. Sim, porque, diante da inércia de Hippolytus, uma vez constatada a ineficácia da ação sexual para a conquista ou o prazer do outro, Fedra apenas senta ao lado de Hippolytus diante da TV. Nada menos dramático. Nas tragédias clássicas, de Eurípedes e Sêneca, assim como na versão neoclássica de Racine,



os protagonistas – Fedra e Hipólito – experimentavam seus dramas pessoais nutridos por uma ordem de valores que se imiscuem em seus conflitos, demarcando limites às suas ações. Assim, uma vez vivenciado o horror da transgressão – o erro trágico – não lhes sobrava o vazio, ao contrário, cada uma das partes se entregava a uma dramática luta pelo resgate de sua própria dignidade. A própria vingança de Fedra está embutida desse desejo de restaurar uma imagem honrada que se perdeu com seu gesto transgressor. Claro que, na própria tradição, o ato terrível de deixar uma carta de suicídio acusando injustamente Hipólito faz-se como gesto torto, indigno, desonesto, mas não se pode excluir o desespero de Fedra no cometimento desse ato, por mais que se reconheça o desvio moral nele implicado. Em *Phaedra's Love*, há um esvaziamento recorrente de sentido e de realização em cada ato dos personagens. Não importa se “o amor de Phaedra” indicia uma idealização do sublime, ou apenas um capricho infantil, gesto egoístico, desejo de conquista, poder e dominação camuflado por alegações de amor. Esse amor não transita para o outro, não sensibiliza em profundidade, não atinge, não conquista, nada diz. Nada sobra aos personagens Phaedra e Hippolytus depois de consumado o ato. Ele já conhecia o “mistério” do sexo, sabia que no fim do ato sexual há a morte (a pequena morte) e, com ela, a separação, o retorno ao desespero da individuação. Phaedra já havia sido avisada pela própria Strophe de que Hippolytus “é um desastre sexual” (p. 69). A frustração tendo sido prenunciada, não há surpresa, não há dor, nem desespero, a sensibilidade é aplainada. Como daí derivar o *pathos* necessário ao cometimento do suicídio e da vingança contra o enteado?

A solução de Kane é triplicar a frustração e com isso causar um efeito cumulativo, que se introjeta na personagem e a conduz à morte. Se Phaedra havia reagido com aparente serenidade à frieza pós-*fellatio* de Hippolytus, este arquétipo de caçador parece saber como ferir mortalmente sua presa, revelando à madrasta que Strophe lhe antecederá na mesma função de provedora de sexo. Mais que isso, além de já ter experimentado o sexo com ele, Hippolytus, Strophe também já havia estado sexualmente com o próprio padrasto, Theseus, na noite mesma em que este se casara com Phaedra. Trata-se de uma subversão radical e irônica da trama mítica. Ao receber “no próprio rosto” a revelação de uma “verdade antes desconhecida”, para utilizarmos o conceito aristotélico de *anagnorisis*, Phaedra faz sua troca definitiva do amor pela morte, não sem antes anunciar ao mundo ter sido violentada por Hippolytus, suscitando a ira e a vingança dos súditos.




Preso e condenado à morte, Hippolytus encaminha a trama a seu desfecho. Mas não se pode esperar um final seriamente trágico a uma parodização assim irreverente em relação à trama mítica e ousadamente crítica em relação ao próprio contexto histórico que enreda a ação e contribui fortemente para a composição farsesca da encenação. Como na tradição mítica, Theseus retorna ao seu reino e posta-se diante da pira funerária de Phaedra. Numa sociedade do espetáculo, no entanto, há apenas uma *performance* do desespero – o rei ajoelha-se, rasga as vestes, a própria pele, desarranja-se, descabela-se, mas não derrama uma lágrima sequer. Levanta-se e acende a pira. O corpo de Phaedra se incendeia em cena. Theseus parte para a vingança: “Vou matá-lo” (KANE, 1996, p. 92).

Nessa apropriação paródica da trama mítica, Theseus faz-se “*deus-ex-machina*”. É certo que nas versões antigas do mito, Teseu sempre retorna como herói trágico e roga a Poseidon seja providenciada a morte de Hipólito. Em *Phaedra's Love* não há deuses a quem se possa rogar, de maneira que Theseus incorpora a própria estratégia dos deuses gregos de se infiltrarem incógnitos por entre os combatentes de um exército ou por entre os membros de uma multidão para dali agenciarem os destinos daqueles que desejavam punir ou salvar.

Por motivos distintos, tanto Theseus quanto Strophe misturam-se incógnitos ao populacho reunido em torno da pira funerária de Phaedra. Contudo, enquanto Theseus instiga a multidão a condenar e matar o príncipe, Strophe clama pela vida de Hippolytus, ofertando-se, assim, em sacrifício, sendo estuprada em cena pelo próprio Theseus e linchada pela multidão, numa cena que revive tragicamente o *sparagmós* grego. Theseus corta-lhe a garganta, não sem antes de ouvir de Strophe que Hippolytus é inocente. Nesse momento, Strophe também se “diviniza” parodicamente. Num sentido oposto ao de Theseu, que se faz deus-vingador, Strophe revela-se uma Ártemis a salvar aquele que permanecia “casto”, “puro”. Tarde demais. Não há mais lugar para a salvação de Hippolytus, somente se considerarmos que a morte será para ele a própria redenção.

Como Strophe, também Hippolytus será morto ritualisticamente, bode-expiatório a purgar os males do círculo social que representa e que o constitui como príncipe e como pária. No entanto, Sarah Kane providencia, ela própria, a profanação do gesto sagrado do sacrifício, e rebaixa, dessacraliza o sentido elevado do mito, potencializando mais uma vez a capacidade do teatro para a crônica dos tempos. Morto pela multidão, Hippolytus terá seu corpo rasgado e seus órgãos genitais cortados e lançados ao fogo, para, em




seguida, tirado das chamas, transformarem-se em brinquedo para uma criança, que os atira contra outra criança, causando uma gargalhada geral, até que alguém recolhe a genitália e a lança aos cachorros.

Não surpreende que o espetáculo de Sarah Kane se exceda nesses signos de sexo e morte, exibindo cruamente, *In-Our-Face*, gestos de profanação dos mais temidos tabus da civilização ocidental. Nenhuma observância à sacralização do corpo morto. Policiais chegam à cena e cospem sobre o defunto Hippolytus, enquanto Theseus, observando mais detidamente a mulher que estuprou e matou, vivencia sua própria e final *anagnorisis*, reconhecendo Strophe e declarando ter praticado sua ação involuntariamente, soubesse quem ela era, não a teria assassinado. Com essas declarações, Theseu remete a trama, no seu derradeiro momento, a uma parodização radical da própria noção grega de *hamartia*, o erro trágico praticado por um agente por ignorância de alguma circunstância associada ao ato, nesse caso, a identidade de Strophe.

Em sua leitura revisionista da peça, Barsfield (2006, p. 1) diz que as *personas* de *Phaedra's Love* estão soltas. Emendamos a interpretação do crítico com a seguinte reflexão: essas personagens estão soltas em relação a valores éticos ou morais que a elas possam impor limites, mas estão radicalmente presas, por dentro: Phaedra e Strophe, a seus desejos; Hippolytus, à sua apatia. Além disso, estando no ápice da pirâmide social e política, são formatados pelas ideologias que sustentam essa mesma pirâmide – materialismo, consumismo, reificação, poder, liberdade – de onde os excessos – de comida, de sexo, de prazer, de entretenimento, de violência – que, em última instância, não respondem às carências existenciais. Nesse mundo reificado, os gestos humanos ou os objetos para os quais as *personas* estendem as mãos não coincidem com o que procuram encontrar nessa dança de vida e morte. Daí que esse universo ficcional nos pareça o verdadeiro e definitivo exílio, cada busca por salvação ou redenção resultando num novo giro em direção ao nada.

Não se pode negar, no entanto, que haja nesse *cosmos* degradado e desesperançado, excessivo, cínico e violento, imagens expressivas, grotescas ou chocantes como possam ser, do nosso próprio tempo. O esforço e o destemor da autora em lançar-nos na cara uma *mimesis* radicalmente paródica, irônica, sarcástica, atada, ao mesmo tempo, à tradição teatral, que se eximiu em nos ensinar a piedade e o temor face ao trágico, e a uma contemporaneidade, na qual a tragédia não se pode impor senão como farsa, convida-nos



a refletir sobre os excessos e as carências dramatizadas na peça. Para além do enquadramento da pós-modernidade como tempo de alienação, o drama de Kane, justamente ao se esquivar do desespero, da profundidade dos sentimentos, do medo e do horror do trágico, constrói-se inequivocamente como denúncia, crítica, recusa, sem deixar de indiciar busca, anseio por algo não nomeado, mas em toda parte pressentido. Dramatizar o trágico existencial em estreita imbricação com conflitos e valores resultantes dos excessos e das carências da vida social não chega a ser algo novo, embora, na sociedade contemporânea, talvez seja o caso de repensarmos em que medida esses excessos se proliferam em carências, ou as carências em excessos. O suicídio de Sarah Kane aos 28 anos, com uma corda atada ao seu pescoço, parece-nos um signo trágico dessa indecibilidade e indicia o *pathos* que dela resulta.

Referências bibliográficas

- BARFIELD, Steven. *Phaedra's Love* review. In: *Didaskalia*. Disponível em: http://www.didaskalia.net/reviews/2006/2006_12_21_03.html. Acesso em 21/01/2015.
- HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 2002.
- JAMESON, Frederic. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1991.
- KANE, Sarah. *Phaedra's Love*. London: Bloomsbury Academic, 2002.
- _____. Blasted. In: *Sarah Kane: Complete Plays*. London: Methuen, 2001
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- SÊNECA. Fedra. In: *Hipólito e Fedra*. Estudo, tradução e notas de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo : Iluminuras, 2007, pp. 207-351.
- SIERZ, Aleks. *In-er-face theatre: British drama today*. London: Faber & Faber, 2001.

O MELODRAMA: UM SISTEMA FICCIONAL NO TEATRO, NA LITERATURA E NA TELENOVELA MEXICANA

Thais Maria Holanda Jerke Sevilla Palomares (UFF)

Resumo: O melodrama vem ao longo de vários séculos movimentando as emoções de pessoas de diferentes locais e classes sociais, perpassando diversos gêneros desde os primórdios da indústria cultural, como o teatro popular, o folhetim e, mais tarde, o cinema latino-americano, a radionovela e a telenovela. Em nosso trabalho, buscamos caracterizá-lo e discorrer sobre sua presença nesses variados gêneros e no imaginário popular, como uma forma de apresentar histórias, um “modo de ver o mundo”, como afirma Brooks (1978), ou “um sistema ficcional de produção de sentido”, como define Bragança (2010).


Palavras-chave: melodrama; telenovela mexicana; literatura; teatro

O melodrama perpassa diversos gêneros discursivos e artísticos desde os primórdios da indústria cultural. Podemos encontrá-lo no teatro popular, no folhetim e, mais tarde, no cinema latino-americano, na radionovela e na telenovela. Assim, ele transita entre o teatro e a literatura, passando também por outras artes cênicas e pela música.

Segundo Botton (2012), “o termo melodrama seria a junção de *mélос* (em grego, música) e *drâma* (ação, através do francês *drame*).” (p. 2). Thomasseau (2005) aponta que a palavra nasceu na Itália no século XVII, ligada à opereta e ópera popular. De acordo com Brooks (1978), ela foi usada pela primeira vez nesse sentido por Rousseau, quando descrevia uma peça com uma nova expressão emocional, misturando diálogos, pantomima e acompanhamento orquestral. Já Barbero (1991) menciona que o nome surgiu na França e na Inglaterra em 1790 para denominar um espetáculo popular semelhante ao teatro. Tinha influência dos espetáculos de feira (representações com outros recursos, como a acrobacia) e temas dos relatos da literatura oral.

Ao longo do tempo, essa definição foi se modificando, assim como o próprio melodrama. O senso comum pode considerá-lo exagerado, sentimentalista e muitas vezes inverossímil. Independentemente das diversas definições possíveis do melodrama, o que não se pode negar é seu imenso consumo e sua permanência ao longo de vários séculos, apesar das críticas que costuma receber.

Segundo Oroz (1992), o melodrama remete ao século XVI em Florença, quando se desejava retomar o “falar cantado” da tragédia grega, que permitia expressar sentimentos profundos. Na época áurea da ópera, continuou através do reforço musical ao texto ou ação




e do desenvolvimento da trucagem teatral, também presente posteriormente no cinema, que deu um aspecto mais realista a essa trucagem, graças à tecnologia.

De acordo com Barbero (1991), no final do século XVII o governo francês e o inglês proibiram os teatros populares para combater o alvoroço da população. Os teatros oficiais eram frequentados somente pelas classes altas, enquanto o povo podia fazer apenas representações sem diálogos e sem música, “para que o verdadeiro teatro não seja corrompido” (p. 124). As representações populares aconteciam ao ar livre, nas ruas e praças, onde o povo se fazia visível, inclusive para sua própria classe social, mesmo que isso acarretasse que fossem ridicularizados pela nobreza. Sem as palavras, restava representar grandes ações e paixões, utilizando gestos, cartazes e letras de música para auxiliar a comunicação com o público.

A falta de linguagem verbal era compensada com um espetáculo visual e sonoro, muitas vezes envolvendo música e dança. Esses mesmos efeitos sonoros foram retomados séculos depois, ganhando importância primordial nas radionovelas e continuando presentes nas telenovelas. Enquanto no teatro culto havia complexidade dramática e retórica verbal, no melodrama se reforçou a memória narrativa e gestual, que não era exclusiva de um determinado local, mas que circulava no imaginário popular de maneira geral.

Para o autor francês Thomasseau (2005), o melodrama surgiu no século XVIII, após a Revolução Francesa. Nessa época, houve um grande entusiasmo pelo teatro, da parte de todas as classes sociais, já que o melodrama reconciliava as ideologias e mantinha os valores morais, além de não se apoiar nos critérios clássicos e utilizar a música para sublinhar os efeitos dramáticos. Os espectadores dos melodramas representados nas feiras ao ar livre eram a classe popular, formada por soldados e trabalhadores. “O público analfabeto converte o teatro em, praticamente, sua única referência literária.” (OROZ, 1992, p. 19).

De acordo com os estudiosos citados, as histórias dramáticas de autores como Shakespeare e os alemães Kotzebue e Schiller, além dos espetáculos de feira e da literatura oral, também influenciaram o melodrama. O gênero romanescos possuiu um grande vínculo com ele, especialmente no século XIX, quando vários autores de romances também escreviam melodramas e havia muitas semelhanças temáticas entre os folhetins e as peças.



Alguns esquemas de sucesso do teatro e do folhetim eram repetidos no melodrama e o público esperava a representação e a dramatização de experiências humanas.

A respeito do folhetim, podemos dizer que as condições de publicação traziam a necessidade de alguns elementos, como a adequação ao grande público, um corte em um momento de suspense, caracterização simplificada dos personagens (maniqueísmo) e elementos do cotidiano, muitas vezes com a presença de chavões e frases feitas. Essa configuração torna-se uma fórmula, geralmente de grande sucesso, estreitamente relacionada ao melodrama.

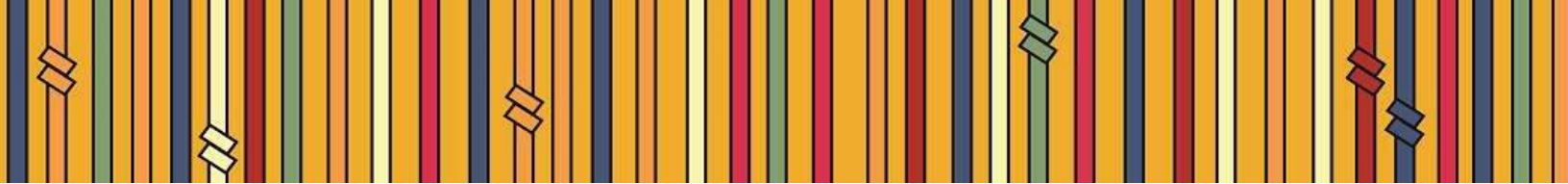
Segundo Brooks (1978), o melodrama expressa todos os sentimentos, o que fez com que permanecesse popular. Além disso, a moral está no centro da ação dramática, mesmo que de forma oculta. Portanto, o público pode experimentar sensações catárticas através da trama que está acompanhando.

A expressão dos sentimentos no melodrama muitas vezes se dá inclusive de maneira exagerada, podendo chegar ao extremo, se aproximando da paródia e causando humor. Então, no melodrama há excessos, exagero de contrastes visuais e sonoros, estrutura dramática e atuação que exibem os sentimentos exigindo uma reação do público. Esse excesso pode ser considerado degradante por alguns, mas por outros é visto como uma vitória contra a repressão, a ordem e a economia.

Outra característica do melodrama é o fatalismo: geralmente, os personagens não podem mudar seu destino, que está traçado. O passado é considerado o momento em que se constrói a predestinação, o tempo tem o poder de garantir a justiça e a bondade é posta como um valor universal, sendo vista geralmente como o maior bem que os personagens pobres possuem. Mas apesar de o público conhecer ou imaginar o desfecho na maioria das vezes, o interesse em assistir a maneira através da qual essa história será contada se mantém.

As personagens do melodrama muitas vezes representam um estereótipo¹, o que é confirmado teoricamente por Oroz (1992) e Barbero (1991). Desta forma, a fisionomia

¹ Segundo ideias da psicologia social, expressas por Lippmann (*apud* AMOSSY e PIERROT, 2003, p. 36), os estereótipos são “las imágenes de nuestra mente”, que necessariamente filtram o real. As imagens que temos de outras pessoas passam por categorias as que os vinculamos, assim como nossas imagens de nós mesmos, que determinam nosso pertencimento a um ou mais grupos.



muitas vezes corresponde ao tipo moral da personagem e seus valores, já que os gestos corporais são muito importantes na cultura popular como índice da atitude moral. A respeito desses estereótipos, Oroz (1992) declara:


A importância dos estereótipos na cultura de massas reside na figura simbólica que representam. [...] Assim, 'a boa', no melodrama cinematográfico norte-americano, tem sido, predominantemente, loura, enquanto que 'a má' é, em geral, morena. Para o americano, ser morena implica latinidade e, portanto, sexualidade desbordada. No melodrama latino-americano, ao contrário: porque a loura é menos frequente e, portanto, menos conhecida, atribui-se a ela a mesma sexualidade que o americano atribui à morena. Na tipificação funcionam, simultaneamente, valor moral/tipologia física. (p. 38)

Assim, as personagens dispensam uma psicologia, já que apenas se encaixam em funções dramáticas e sociais estabelecidas por vezes há muitos séculos. Nessas funções, exploram emoções, não relacionadas à psicologia individual nem determinadas pela história pessoal, mas pela interação social, que já é prevista.

Segundo Barbero (1991), a estrutura dramática tem como eixo central situações e sensações personificadas e vividas por quatro tipos de personagens: Traidor (personificação do mal que engana a vítima), Justiceiro (que salva a vítima e castiga o traidor), Vítima (heroína virtuosa e inocente, quase sempre uma mulher injustiçada com necessidade de proteção) e Bobo (representando o cômico e aliviando as tensões da trama).

O heroísmo feminino está relacionado ao sofrimento e à paciência. Sua debilidade desperta a sensibilidade do público e sua força causa admiração. Há, então, uma polarização maniqueísta típica das culturas judaico-cristãs: os personagens são bons ou maus. Os personagens bons agem de acordo à moral da sociedade, enquanto os maus a corrompem.

De acordo com Oroz (1992), quatro mitos básicos estruturam o melodrama: o amor, a paixão, o incesto e a mulher. O amor é o principal valor, que está acima de todos os outros: permite alcançar o perdão divino, portanto o sacrifício por amor é uma prova de nobreza, praticado normalmente pelas mães. O amor entre homem e mulher pode ser puro, ordenado e respeitoso. Já a paixão está relacionada ao sofrimento, considerando que só o amor verdadeiro leva ao final feliz. Pode aparecer acompanhada pela culpa, porque é vinculada ao pecado e à sexualidade.




O incesto é um tabu, tanto que geralmente é apenas sugerido no melodrama, ou substituído pelo amor fraternal. Assim, temos, por exemplo, moças que preferem permanecer com seu pai a se casarem e casais formados por uma jovem e um velho como representações do incesto. Já o incesto entre irmãos pode acontecer se eles não têm conhecimento do parentesco que os une. É importante destacar que o melodrama, então, não busca retratar o tabu, pautado em valores morais tradicionais da sociedade judaico-cristã, e sim evitá-lo, e, portanto, também fortalecê-lo no seu lugar inefável.

A mulher é representada a partir de um ponto de vista patriarcal: suas realizações geralmente são pessoais ou familiares, enquanto o homem domina o universo profissional. Há seis protótipos femininos básicos: a mãe, a irmã, a namorada, a esposa, a amada, e a má ou prostituta. À mãe está relacionada a resignação e o sofrimento. Os laços sanguíneos são muito valorizados, portanto ela é a segurança do lar e da família, terna e algumas vezes castradora. A irmã mais velha pode assumir esse papel quando a mãe morre ou está ausente.

A namorada é vista pelo homem como uma moça séria e pretendente ao casamento, que muitas vezes não desperta interesse erótico. Tem altos valores morais e muita paciência para esperar o casamento. A esposa, assim como a mãe, tem uma importante função na estabilidade do lar e respeita o marido, de quem costuma depender economicamente. Somente a partir do século XVIII surgiu mais intimidade entre a família e a ideia de amor romântico entre marido e mulher. A amada, frágil e virtuosa, é alvo do amor romântico, que leva ao final feliz. Em alguns casos, todas essas mulheres são rejeitadas pelos homens, que as veem como demoníacas, ameaçadoras e não confiáveis.

A má ou prostituta está relacionada ao espaço público e à ameaça à família e aos valores morais. Desperta o prazer sexual, ligado à bruxaria ou heresia. “A má não precisa ser prostituta mas está relacionada com a prostituição, já que também é considerada uma ‘mulher livre’, no sentido de que não tem marido ou, se o tem, não respeita sua autoridade.” (OROZ, 1992, p. 66). Portanto, esse tipo de mulher é vista como um mau exemplo e um perigo para mulheres e homens, que a consideram uma ameaça ao seu domínio. Muitas delas têm consciência de suas ações, enquanto outras parecem ser vítimas de sua beleza. Alguns homens chegam a aceitar seu passado e perdoá-las. Vemos, então, que os estereótipos mostrados através desses seis protótipos femininos reforçam a moral.




A autora destaca algumas características físicas dessas personagens: a heroína feminina tem glamour e certa áurea, por isso usa um figurino discreto e luminoso, enquanto a má usa decotes, cabelos soltos e maquiagem pesada e a mãe costuma usar roupas escuras.

O sistema de estrelas da indústria cinematográfica latino-americana foi a base ideal para a manifestação dos arquétipos e reuniu sua própria galeria de heróis, vilões, moças puras, amadas, mães e caracteres específicos, que têm um tratamento visual diferenciado de acordo com o protótipo que simbolizam. (OROZ,1992, p. 87)

Para Oroz (1992), as lágrimas que surgem nos melodramas e muitas vezes também no seu público remetem a uma linguagem sentimental universal. O choro, geralmente relacionado à mulher, alivia a culpa e traz o perdão, simbolizando o sacrifício que dignifica e a catarse em meio a tantos sentimentos, que não são contidos. Além das lágrimas, são utilizados outros simbolismos, como a tempestade para os maus presságios e campos floridos para harmonia futura, influência evidente do romantismo. Inicialmente, esses símbolos exigiam a interpretação do público, mas posteriormente passaram a fazer parte da interpretação do lugar comum. Muitas características do melodrama estão relacionadas ao público e ao sentimento que pode causar, já que busca agradar a quem assiste, fazendo parte da indústria cultural desde seu âmago.

Thomasseau (2005) divide o teatro melodramático da França, onde o autor localiza o surgimento do melodrama, em três épocas. A época clássica correspondeu ao intervalo dos anos de 1800 a 1823. Os personagens típicos eram o bobo, o tirano e a mulher inocente perseguida. Costumava ter três atos, com balé e canções. No final, o bem vencia o mal, a mulher virtuosa era desposada e o tirano morria. Nessa época, havia o objetivo de educar as massas que assistiam, portanto, a moralidade era essencial. Durante essa fase, a organização técnica do melodrama se dava através de concepções dramáticas precisas. De acordo com Thomasseau (2005), os textos do escritor Pixérécourt² expressavam uma espécie de “poética” do melodrama. Segundo ele, o melodrama sempre estará ao alcance do povo, por isso é um meio de instrução.

² Autor de melodramas e diretor de teatro francês do século XVIII, designado por Thomasseau (2005) como “o mestre incontestável de um novo gênero: o melodrama” (p. 55) e “incontestavelmente, o primeiro verdadeiro diretor de teatro, dentro do conceito que a palavra tem atualmente.” (p. 58)



Havia preocupação em dar ao melodrama um estatuto literário e teatral reconhecido, relacionando-o ao prestígio da tragédia. Os autores buscavam seguir a regra das três unidades de Aristóteles: unidade de ação, de lugar e de tempo. Thomasseau (2005) destaca que a fábula, a música, as peripécias e o reconhecimento já estavam presentes na teoria aristotélica: “[...] o melodrama poderia realmente aparecer como a única forma teatral que chegou a realizar estas teorias em sua totalidade.” (THOMASSEAU, 2005, p. 29) A partir de 1815, começou-se a alterar os princípios de unidade dramática. A divisão em três atos, inspirada na ópera, foi substituída pela divisão em cinco atos.


Os títulos dos melodramas eram uma maneira de atrair o público. Nos melodramas históricos, o título costumava ser o nome do herói, acompanhado algumas vezes pelo episódio que o popularizou, do lugar pitoresco ou grandioso onde se desenrolava a ação ou da catástrofe que finalizava o drama.

As duas maiores inspirações do melodrama eram os dramas de famílias (drama burguês e comédias lacrimejantes) e o contexto histórico ou heroico, com retorno ao passado, exotismo e encenação. As principais temáticas eram a perseguição (personificada pelo vilão), o reconhecimento (a importância dos laços sanguíneos) e o amor. Em relação aos personagens, havia uma divisão maniqueísta.

De acordo com a moralidade representada, o sentimento purifica o homem. A abnegação, o gosto do dever, a aptidão para o sofrimento, a generosidade, o devotamento, a humanidade, o otimismo, a confiança na Providência são as qualidades mais praticadas no melodrama, buscando-se reabilitar a família e a pátria.

A segunda fase do melodrama que aponta Thomasseau (2005) é a romântica, que abarca os anos 1823 a 1848. Depois da queda do Império, na França, há menor submissão aos valores tradicionais e cívicos, então, se introduzem novos valores no melodrama. Há mais exagero e novos temas, como o tédio, o suicídio dos heróis, o adultério, as mortes cruéis; e novos tipos de personagens: os filhos bastardos, as mães solteiras, as crianças perdidas, os pais indignos. As peças continuaram tendo cinco atos. Os quadros mudavam rapidamente, graças às inovações tecnológicas da época. Aumentaram os personagens secundários e diminuíram o balé, músicas e personagens ingênuos e cômicos.

Já a terceira fase, o melodrama diversificado, abarca a época de 1848 a 1914, durante o governo de Napoleão III na França, quando havia rigor e censura. O melodrama era



concorrência do *vaudeville* e da opereta. O público estava renovado, enriquecido pela prosperidade do momento e sensível às emoções. Assim, aumentaram o número de personagens, balés e músicas. Introduziram-se novas técnicas, que propiciavam turnês, já que havia mais facilidade no transporte. Depois de 1862, passou a haver certa insatisfação do público.

Seguindo o relato de Thomasseau (2005), a partir de 1890, os melodramas foram veículo de ideias socialistas. No fim do século XIX, houve quatro inspirações melodramáticas: o melodrama militar, patriótico e histórico, que contava a história da França; o melodrama de costumes e naturalista, que tratava de questões de família, meios sociais pitorescos, relações entre dinheiro e preconceito social; o melodrama de aventuras e exploração, por causa de descobertas científicas e de novos territórios coloniais; o melodrama policial e judiciário, que envolvia temas como erro judiciário e crimes.


A classificação de Thomasseau (2005) se refere especificamente à França, onde o autor localiza o surgimento do melodrama:

[...] a criação do gênero melodramático foi um fenômeno estritamente francês, que se espalhou rapidamente pela Europa (Inglaterra, Itália, Alemanha, Portugal, Holanda e Rússia) e pelo Novo Mundo, onde foram traduzidos e adaptados os sucessos do Bulevar do Crime. (p. 135)

Cabe também destacar que essa não é a única maneira de separar e caracterizar as fases do melodrama. Nicoll (*apud* Porto e Silva, 2005, p. 48), por exemplo, sendo um estudioso do teatro inglês, divide o melodrama em romântico, sobrenatural e doméstico. Para ele, as duas primeiras fases, especialmente a segunda, tiveram influências do romance gótico inglês, enquanto a terceira se centrou em sofrimentos femininos e conflitos familiares.

Thomasseau (2005) aponta que nos primeiros anos do século XX, época das vanguardas, o melodrama foi um pouco esquecido. Depois da Primeira Guerra Mundial, os melodramas eram patrióticos e nacionalistas, relacionados à Europa fascista.

Nas décadas de 1930, 1940 e 1950, as representações de ações acompanhadas por melodias, que despertam sentimentos no público, dominaram o cinema latino-americano e hollywoodiano. A partir da metade do século, surgiram fenômenos como a radionovela e a fotonovela, que mostraram definitivamente que o melodrama não se limita ao teatro. Nos Estados Unidos existiu a *soap opera* (o nome foi dado por conta dos anunciantes



fabricantes de sabão), que expunha uma perspectiva feminina em histórias melodramáticas com temas familiares. Na década de 1950 a radionovela cubana era exportada para toda a América Latina e muito assistida.

Então, apesar de ter surgido na Europa, encontrou na América Latina terreno fértil. A respeito da identificação entre o melodrama e a América Latina, Meyer (1996) diz:

Mexicanização, cubanização, sempre o modelinho “desgraça pouca é bobagem” tomando países ainda embrenhados tanto nos pecados originais da dominação colonial como na opressão de uma industrialização e urbanização à século XIX, com seu cortejo de sofrimentos históricos se acrescentando aos sofrimentos elementares, amor, ciúme, ódio, que alimentam a forma nova da velha ficção e as rubricas especiais dos jornais. (p. 234)


A História de exploração e sofrimento da América Latina, portanto, para a autora, teria relação com o nosso gosto pelos folhetins e melodramas:

Não é de espantar portanto a fácil aclimatação nesses países, onde “a desgraça pouca é bobagem”, de um gênero romanesco que, além de cativar auditórios e leitores pelas engenhosas tramas, tematizava sub-condições de vida e exacerbadas relações pessoais e familiares. Desenvolvia um paroxismo de situações e sentimentos mal canalizados por uma mensagem conservadora que se desejava conciliadora mas não apagava totalmente seu valor de denúncia e cultivava uma forma de sobressalto narrativo a mimetizar o sobressalto do vivido, amenizando-o pela magia da ficção. (MEYER, 1996, p. 383)

Atualmente, a telenovela é uma das representações mais destacadas e populares do melodrama e atrai o público não somente dos países produtores, já que é um produto de exportação. Porto e Silva (2005) destaca que frequentemente usamos as palavras “folhetim” e “melodrama” como sinônimas de “telenovela”, pelo alto grau de parentesco entre eles.

Podemos perceber que a telenovela mantém muitos dos temas utilizados pelo melodrama desde a sua origem, como o reconhecimento, o amor, a paixão, as injustiças, as traições, a vingança, temas comuns nas relações e no imaginário do homem. Encontramos os personagens típicos do melodrama nas telenovelas, assim como características como o maniqueísmo e o final feliz moralizante.

Meirelles (2007) destaca que ao longo dos anos, muitas mudanças ocorreram nas narrativas e na dramaticidade, mas o imaginário melodramático permaneceu. De acordo




com Barbero (1991) a persistência do melodrama, mesmo depois que suas condições de aparição não existiam mais, não aconteceu apenas por razões ideológicas ou comerciais, está relacionada às matrizes culturais, já que ele se atualiza ao longo do tempo, permitindo que o público crie novas redes de significações e identificações, através do imaginário popular. Para o autor há uma mediação feita pelo melodrama entre o popular e o espetáculo massivo. Essa mediação passa pelo folhetim, no plano dos relatos, e pelo cinema, radioteatro e telenovelas, no plano dos espetáculos. A visão de Oroz (1992) é semelhante:

Como forma teatral, o melodrama foi um passatempo relacionado com convencionalismos sociais, e suas características estavam ligadas ao público. Ou seja: descrições simples, concretas e retóricas, que ajudam a definir o gênero, foram o nexos com espectadores que constituíram um importante antecedente do público da cultura de massas. Segundo Gramsci: ‘O caráter retórico de gêneros populares, como o melodrama, está relacionado com o fato de que o gosto popular não se formou com a leitura nem com a meditação íntima da poesia e da arte; mas com as manifestações coletivas, oratórias e teatrais’. (p. 28)

Para Bargainnier (1980), a função social do melodrama é conectar as emoções comuns do público a uma representação de um mundo ideal de certeza e justiça. Brooks (1978) afirma que poderíamos ser tentados a considerar melodrama como uma constante da imaginação e entre os modos literários, não somente um gênero, portanto, presente em toda a existência do homem. Assim, os melodramas muitas vezes representam os sonhos das classes sociais desfavorecidas e o imaginário popular e os espectadores podem se identificar de maneira ativa.

Podemos concluir, então, que o melodrama permeia várias épocas e gêneros nos quais se busca envolver o espectador e despertar nele sentimentos e identificação. E, de certa forma, o público participa do melodrama de maneira ritual³, o que não necessariamente

³ Para o antropólogo Stanley Tambiah, “O ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica. Ele é constituído de sequências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios. Estas sequências têm conteúdo e arranjos caracterizados por graus variados de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). A ação ritual nos seus traços constitutivos pode ser vista como ‘performativa’ em três sentidos; 1) no sentido pelo qual dizer é também fazer alguma coisa como um ato convencional [como quando se diz “sim” à pergunta do padre em um casamento]; 2) no sentido pelo qual os participantes experimentam intensamente uma performance que utiliza vários meios de comunicação [um exemplo seria o nosso carnaval] e 3), finalmente, no sentido de valores sendo inferidos e criados pelos atores durante a performance [por exemplo, quando identificamos como “Brasil” o time de futebol campeão do mundo].” (Peirano, 2003, p. 11). Segundo Lischetti (1987), na antropologia um ritual é um elemento de integração e às vezes desintegração, interpretado como continuidade sem ruptura das sociedades.



significa inexistência de reflexão. Na alta cultura, o receptor do melodrama geralmente é considerado passivo, porém não podemos ignorar que a identificação é também uma forma de participação.

Graças à sua grande capacidade de se adaptar ao contexto histórico, a diferentes gêneros e tipos de público e especialmente por sua presença constante no imaginário popular, podemos afirmar que o melodrama não é domesticável como gênero discursivo ou literário. É uma forma de apresentar histórias, um “modo de ver o mundo”, como afirma Brooks (1978), ou “um sistema ficcional de produção de sentido”, como define Bragança (2010). Pode estar presente no teatro pós-Revolução francesa, nos folhetins desde o século XVII, no cinema latino-americano das décadas de 1930, 1940 e 1950, no cinema hollywoodiano, na literatura *best-seller*, nos *reality shows* do final do século XX e início do século XXI, nos noticiários televisivos, nos programas de auditório e, é claro, nas radionovelas e telenovelas latino-americanas desde os anos 1960 até a época atual.

Referências


AMOSSY, Ruth e PIERROT, Anne H. *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.

BARBERO, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones*. México: Ediciones G. Gili, 1991.

BARGAINNIER, Earl F. “Hissing the villain, cheering the hero: The social function of melodrama.” *Studies of popular culture*. V. III, Spring 1980, pp. 48-56. Disponível em: <<http://www.pcasacas.org/SiPC/3.1/>> Acesso em: 09 de março de 2014

BOTTON, Fernanda Verdasca. *Os melos do drama do melodrama*. Fênix Revista de História e Estudos Culturais. V. 9, ano IX, n. 3. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br> Acesso em: 09 de março de 2014

BRAGANÇA, Maurício de. *A traição de Manuel Puig: melodrama, cinema e política em uma literatura à margem*. Niterói: EdUff, 2010.



BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and The Mode of Excess*. New Heaven and London: Yale University Press, 1976.

CAMPEDELLI, Samira Youseff. *A telenovela*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

LISCHETTI, Mirta (compiladora). *Antropología*. Buenos Aires: Eudeba, 1987.

MEIRELLES, Clara Fernandes. *Melodrama, gênero dramático e linguagem televisiva: uma análise à luz de Bakhtin*. Revista ECO-PÓS- v.10, n.2, julho-dezembro 2007, pp.146-161. Disponível em: <<http://www.pos.eco.ufrj.br>> Acesso em: 09 de março de 2014.

MEYER, Marlyse. *Folhetim, uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.

PEIRANO, Mariza. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

PORTO E SILVA, Flávio Luiz. “Melodrama, folhetim e telenovela: anotações para um estudo comparativo.” Revista FACOM - nº 15 - 2º semestre de 2005. Disponível em: <http://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_15/flavio_porto.pdf> Acesso em: 09 de março de 2014

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

AUTRAN DOURADO E A FICÇÃO DRAMATÚRGICA

Thaís Seabra Leite

Resumo: A obra de Autran Dourado esfuma os limites entre ficção e drama. O narrador coral e a técnica da falsa terceira conectam a mediação narrativa ao gênero dramático. Nesse sentido, os romances autranianos evidenciam diversas perspectivas individuais acerca de um evento narrado, de modo que os personagens, tal qual os atores no teatro, sobem ao palco e encenam o drama que lhes cabe. Quanto à arquitetura, as narrativas estruturam-se a partir de prólogos, cenas e atos dramáticos. O presente estudo relaciona, portanto, a escrita de Autran Dourado e a dramaturgia explicitando a arquitetura e a mediação ficcional da obra como resgate da tragédia grega.

Palavras-chave: Dramaturgia. Ficção. Metaficção. Autran Dourado.

A obra de Autran Dourado esfuma os limites entre a narrativa e a dramaturgia. Com a finalidade de estabelecer esse paralelo, serão explicitados os traços fundamentais do estilo do ficcionista, relacionando-os ao drama. Dentre as principais questões levantadas, destaca-se a mediação narrativa, que consiste no modo como o narrador atua na obra: basicamente, se em primeira ou terceira pessoa, e, de maneira mais aprofundada, se metaficcional ou não. A elucidação do modo de narrar garante a compreensão do tom do universo autraniano e desvenda a *ars poetica* do autor. Outro ponto a ser analisado diz respeito à elaboração dos romances, o que significa investigar a forma como são estruturados quanto aos capítulos e à formulação dos personagens.

Os personagens de Autran Dourado atuam no mesmo palco em que subiram os heróis de Eurípides, Ésquilo e Sófocles. O escritor mineiro resgata nos trágicos os traços que compõem as obras que engendra. Na *Poética*, de Aristóteles, a tragédia é reconhecida por suscitar “o terror e a piedade” (1966, p.110). De modo análogo ao que se verifica na tragédia clássica, o universo de sentido invencionado por Autran Dourado promove sentimentos agônicos no leitor. A morte e o ressentimento regem as existências que povoam os aproximadamente vinte volumes ficcionais. Os personagens ritualizam o passado numa espécie de culto fúnebre em que a existência como fruição

· Doutoranda na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
E-mail: thaiseabra@gmail.com

incessante e dinâmica de vida não tem espaço. O homem autraniano condena a si mesmo a um percurso vital cujo caminho é retrogradar no tempo. O tempo é agônico, sufocante e paralisado – o presente é o ressentir do passado ou a angústia pelo futuro, mas nunca a plenitude do aqui e agora. O mundo se apresenta, portanto, como um espaço de agonia, escuro e estreito.

A diferença fundamental entre o drama e a narrativa reside na mediação. Por mediação, entende-se o obrar do narrador. No teatro não há mediação: o dramaturgo se ausenta da representação dramática e são os atores que dão vida aos personagens conduzindo o drama diante da plateia. Walter Benjamin, quando diferencia o teatro e o cinema, afirma que, no caso do drama, “o ator de teatral entra na pele da personagem representada” (1975, p.22), isto é, encarna o personagem lhe cabe. Tradicionalmente, o mesmo processo não ocorre na ficção narrativa nem no cinema. Nos romances, o narrador é o mediador, isto é, o enunciador do discurso que faz a ponte entre os personagens e o leitor, ainda que a situação narrativa do romance seja de primeira pessoa. Na obra de Autran Dourado, há uma ruptura com a mediação tradicional. A ficção e o drama aproximam-se em decorrência do diálogo estabelecido entre o modo de narrar dos romances e a estrutura das tragédias clássicas.

O escritor mineiro filia-se à linhagem dos escritores de prosa que conectam as obras ficcionais ao drama, tradição inaugurada no Brasil por Machado de Assis. Segundo Ronaldes de Melo e Souza (2006), o autor de *Dom Casmurro* transpôs a parábase do drama aristofânico para a ficção. O narrador atua tal qual o coro em parábase e se desloca do contexto dos personagens voltando-se para o leitor. Para Conford, filólogo clássico, no momento em que o coro volta-se para a plateia, “a máscara cai e, com ela, toda pretensão da ilusão dramática” (1914, p.121; tradução minha). Souza acrescenta que, quando a obra opera a conversão da “ilusão da consciência na consciência da ilusão” (2006, p.39), o teatro vira metateatro e a ficção, metaficção. A partir das interpelações reflexivas ao leitor, o narrador rompe o véu da ilusão e assume a função crítica de explicitar a obra como ficção. É a atitude metaficcional que engendra um ciclo reflexivo e sustenta o princípio de composição dos romances machadianos.

A ficção de Machado de Assis torna-se tragicômica, porque concilia a experiência trágica dos personagens à reflexão crítica do narrador. À moda das comédias aristofânicas, o narrador, por meio da ironia estrutural, expõe a fragilidade cômica da natureza humana. A influência machadiana no variado teatro do mundo autraniano se

faz presente na apropriação do traço metaficcional do coro pelo narrador, que harmoniza o tom trágico que rege a partitura estruturante das obras, repletas de existências movidas por ressentimento. Quando o drama se apresenta como drama e a ficção como ficção, a obra torna-se uma interpretação crítica da matéria literária que apresenta, conciliando obra e teoria da obra numa única produção artística. Tanto na ficção de Autran Dourado quanto na de Machado de Assis, o narrador elabora uma interpretação crítica sobre a trama e o modo de narrar.

Nos romances do ficcionista mineiro, o narrador exerce a função do coro e pode se apresentar tanto como uma voz coletiva que é personagem distanciado da trama principal, como no caso de *Ópera dos mortos*, quanto como uma aparição que irrompe de súbito no meio de uma sequência narrativa, tal qual em *A serviço Del-Rei*. Nos dois casos, seja pela máscara da voz coletiva ou do narrador coral, a função do narrador é interpretar os personagens da trama. Em *Ópera dos mortos*, a narrativa traz a lume o culto dos mortos realizado pelos Honório Cota. A voz coral corresponde à voz dos habitantes de Duas Pontes, que observam Rosalina, última descendente da linhagem, à distância: “De repente a gente voltava ao sobrado. Atravessamos finalmente a ponte, o sobrado abria as portas para nós. Era como das outras vezes (...). Naquela casa tudo tendia se repetir” (DOURADO, 1995, p.205). A utilização da locução pronominal “a gente” e do equivalente pronome “nós” para designar a voz da cidade revela que a manifestação coletiva que interpreta o ciclo de repetição dos Honório Cota participa da trama ficcional.

Outro traço do narrador aproxima a ficção e o drama em *Ópera dos mortos*. Rosalina é metáfora de Antígone, a filha de Édipo que morre em nome da honra do irmão. Antígone prefere a morte à desonra da tradição dos ritos fúnebres. Rosalina Honório Cota, cujo sobrenome destaca a honra da família, também abre mão da vida para perpetuar as lições do pai, João Capistrano Honório Cota. Para além da concepção de mundo trágica, a entrada de Rosalina no romance se assemelha a uma didascália, indicação do dramaturgo para a representação cênica. A narrativa é interrompida e abrem-se parêntesis para anunciar a entrada da personagem na obra de que é protagonista: “(E então, silêncio. Rosalina vai chegar na janela)” (DOURADO, 1995, p.7).

A atuação de Rosalina tem início depois do anúncio. O título da obra, *Ópera dos mortos*, remete aos amplos significados de “ópera”, todos relacionados ao teatro. Entende-se, por ópera, o discurso lírico-dramático musicado, composto por muitas

vozes. Etimologicamente, ópera significa trabalho. Buscando referências históricas, encontram-se as casas de ópera, espaços designados para a representação de peças de teatro. No tempo do Brasil colônia, a Ópera dos vivos era o teatro realizado por atores de carne e osso, já que, no período, os títeres predominavam no teatro. O título do romance prenuncia o operar do narrador não só como coro, mas também como a mão dramaturgica que assina a didascália e maneja os personagens.

Em *A serviço Del-Rei*, obra em que o escritor João da Fonseca Nogueira rende-se a um cargo político de assessoria do presidente e descobre o imbricamento entre poder e loucura, o coro alerta sobre a ganância dos homens costurando os anos cinquenta no Brasil aos mitos cosmogônicos da *Teogonia*, de Hesíodo. Distinto do narrador coral de *Ópera dos mortos*, que é personagem da trama, o coro de *A serviço Del-Rei* atua completamente distanciado do relato ficcional: “no início das eras, dizem as cosmogonias e gêneses de todas as tribos, quando a terra foi se desvendando dentre estrondos vulcânicos e luzes de terríveis raios (...)” (DOURADO, 2000a, p.22). É preciso, portanto, que o leitor atue interpretativamente na obra de modo a perceber a relação entre o relato e a narrativa paralela do coro.

Autran Dourado soma a técnica machadiana do narrador parabático ao que denomina falsa terceira pessoa, outra figuração teatral da instância narrativa. O conceito, definido pelo autor nos ensaios críticos compilados em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, consiste na conciliação entre a terceira pessoa gramatical e a primeira pessoa do discurso. Isso significa que, ainda que o texto esteja escrito em terceira pessoa gramatical, a experiência transmitida é de primeira. O monólogo dos personagens, interpretado por um ator no teatro, também é trazido à luz na ficção por intermédio de uma transposição do drama para a narrativa ficcional: o narrador narra o monólogo interior de um personagem, executando o que o ator realiza na performance teatral. Não há utilização de travessões ou aspas, porque não há um destaque de fala: o texto é o monólogo do personagem, ainda que narrado em terceira pessoa.

O trecho a seguir, extraído de *Os sinos da agonia*, demonstra a técnica em questão: “A minha agonia, pensou Januário numa estremeção. Um calafrio correu toda a espinha, desde a nuca. Não, não era dele a agonia. De algum outro. Um outro também carecia de render a alma cansada, não conseguia” (DOURADO, 1991, p.214). A perspectiva em destaque é de Januário, que experimenta a condição agônica de ser considerado morto em efígie. *Os sinos da agonia*, romance ambientado no século XVII,

transpõe o drama eurípidiano de Fedra e Hipólito para a narrativa. Malvina, que encarna a esposa de Teseu na tragédia, apaixonou-se pelo enteado, Gaspar. A mulher planeja o assassinato do marido e seduz Januário para executar o crime. Os sinos embalam a agonia dos três condenados, encenando as emoções de aflição e terror. Tal qual nas tragédias, o destino é a morte: Januário se entrega à guarda pelo assassinato; Malvina, rejeitada pelo puritanismo de Gaspar, dá fim à própria vida e incrimina o enteado. Gaspar assiste inerte ao fim da própria vida. A partir da falsa terceira pessoa, o romance autraniano traz à baila os diferentes pontos de vista, como num tablado em que os atores se revezam encenando monólogos.

Privilegiando a perspectiva dos personagens, Autran Dourado desconstrói a noção de capítulos. Os capítulos, como divisões de uma obra, apresentam continuidade entre si, criam uma relação lógica entre o que está antes e o que está por vir. Autran Dourado rompe com a continuidade entre as partes de uma obra e utiliza blocos narrativos, unidades isoladas que não apresentam a linearidade dos capítulos, mas evidenciam coerência mais próxima à dos atos dramáticos. Os blocos, como os atos, dividem-se em cenas. *Os sinos da agonia* não se desdobra em capítulos, mas em blocos intitulados “jornadas”, termo que designa os “atos” no poema dramático espanhol. As jornadas subdividem-se em cenas e cada cena apresenta o monólogo em falsa terceira pessoa de Malvina, Januário ou Gaspar.

Quanto à arquitetura romanesca, isto é, o modo como a ficção se organiza, além das cenas e atos, as narrativas estruturam-se também a partir de prólogos. Desde a primeira novela publicada, *Teia*, o capítulo de abertura da obra anuncia o tema, o assunto e o tom da narrativa. A apresentação de uma súmula do que está por vir exerce a função dos prólogos dramáticos. Maria de Fátima Souza e Silva resgata as subdivisões aristotélicas da tragédia e esclarece, quanto à estrutura, que o prólogo é uma parte completa da tragédia, que precede a entrada do coro (1987, p.119). Em *Teia*, o bloco I é o prólogo dramático da obra e revela todo o drama de Gustavo: fugindo do passado de terror, ele encerra-se numa pensão tão sombria quanto os sentimentos que carrega consigo e o que parecia fuga nada mais é que uma entrega à morte como princípio de vida.

A composição dos personagens a partir de metáforas sensoriais também se configura como uma relação com o teatro, espaço em que é a performance do corpo que transmite os sentidos. O personagem como metáfora do corpo se apresenta como organismo vivo, que cheira, ouve, toca, fala e vê, porque a metáfora traz o sensível da

linguagem à luz. A metáfora, que consiste na transmissão de significado de um elemento a outro, ativa a imaginação humana. Para enxertar potência vital aos personagens, o escritor privilegia o corpo como receptáculo da experiência, como filtro sensível do mundo. Não é a experiência intelectual da linguagem que vigora no universo autraniano, mas o conhecimento da experiência sensível, que desperta o conhecimento vivo de quem experimenta uma imagem literária e ativa o próprio psiquismo. O personagem como metáfora consiste, portanto, na atribuição de uma carnadura concreta a um personagem, o que significa que ele se constitui de imagens dos cinco sentidos do corpo.

Em *Tempo de amar*, para encenar o amor fraturado de Ismael e Paula, Autran Dourado elabora uma trama em que os personagens ganham vida a partir de metáforas do mundo sensível. Nessa concepção literária, o corpo não é governado pela mente, mas tem igual força e sabedoria. A perspectiva de Paula sobre o amor é a experiência do corpo. Do amor entre Paula e Ismael – ou de Paula por Ismael – brota um fruto. Paula engravida e a gravidez é arquetipicamente uma grande experiência de conexão da mulher com o corpo. De modo isomórfico, o romance apresenta Paula a partir de metáforas, que nada mais são do que imagens, corpo da linguagem. Grávida, Paula desabrocha como uma semente. O ventre prenhe de Paula cresce como crescem as raízes das plantas. Paula, no amor e no desespero, é corpo e linguagem: “ao passar pela porta da sala, viu a mãe remendando um vestido. A luz da sala era estranhamente amarela; toda a sala dançava, cortada de zunidos” (DOURADO, 2004, p.141).

O enlace entre narrativa e teatro é radicalizado em *Ópera dos fantoches*, um romance-peça. A epígrafe da obra resgata *O grande teatro do mundo*, de Calderón de la Barca, e consiste na convocação à participação no “teatro do mundo”. Na obra de Calderón, o autor é o criador de todas as coisas e convoca os mortais a participarem do teatro que é a vida. A peça consiste em peça e em teoria da peça, bem como o teatro do mundo é tanto a peça quanto a vida metaforizada pelo teatro. A vertigem resultante do drama que elabora a vida como um grande teatro é também produzida por Autran Dourado. *Ópera dos fantoches* é romance, mas apresenta um *dramatis personae* que apresenta cada um dos atores dramáticos. Os blocos narrativos, intitulados “cenas”, correspondem às perspectivas em primeira pessoa dos personagens, nominalmente identificados como num texto dramático. Pela primeira vez na obra autraniana, os verbos estão no tempo presente – ainda que para narrar a paralisia existencial do mesmo

Ismael de *Tempo de amar*. Autran Dourado tenta reproduzir, na ficção, a atuação no tempo presente, cara à representação teatral.

A escrita de Autran Dourado relaciona-se, portanto, à dramaturgia desde o resgate da tragédia como drama que inspira terror e piedade até a estruturação das obras. A mediação narrativa reduz o distanciamento entre os gêneros porque são utilizadas as duas modalidades de narrador coral, resgate da parábase ática, e a técnica da falsa terceira pessoa. Quanto à organização narrativa, os romances se organizam a partir de prólogos e blocos narrativos que se assemelham a atos e não a capítulos. No que concerne à elaboração dos personagens, a figuração metafórica, estrato sensível da linguagem, busca trazer para a ficção o corpo, elemento fundamental da representação teatral. A ficção autraniana é dramaturgicamente porque parte do teatro e a ele retorna em cada uma das peças em que se desdobra.

Referências:

- ARISTÓTELES. *Poética*. Introdução, tradução e comentários de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. Tradução de José Lino Grünnewald. In.: *A ideia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, pp. 55-95.
- CONFORD, Francis McDonald. *The origin of Attic comedy*. Cambridge, 1917.
- DOURADO, Autran. *Os sinos da agonia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- _____. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- _____. *A serviço del-Rei*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000a.
- _____. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000b.
- _____. *Ópera dos fantoches*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- _____. *Tempo de amar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- _____. “Teia”. In: *Novelas de aprendizado*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa e. *Crítica do teatro na comédia antiga*. Coimbra: ECC, 1987.
- SOUZA, Ronald de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

POLÍTICAS LINGUÍSTICAS E POLÍTICAS PÚBLICAS DE ENSINO DE LITERATURA: ENTRE A GLOSA E O ATO

Anabelle Loivos Considera – FE/UFRJ ¹

Resumo: Apesar da multiplicidade de estudos para a construção de uma pedagogia da leitura e da produção textual, percebemos, na práxis da sala de aula, que talvez o maior desafio da docência resida na transposição didática de uma pedagogia da variação linguística e da pluralidade de textos circulantes. No encaço de fundamentos para esse debate, buscaremos refletir sobre a formação do professor leitor, bem como sobre as implicações dos vários modelos (ou mesmo não modelos) de ensino de língua e de literatura. Vamos dialogar com as teorias sociolinguísticas e do letramento literário, além de contemplar os documentos regimentais da educação básica, produzidos no âmbito das políticas públicas.


Palavras-chave: políticas linguísticas; ensino de literatura; políticas públicas

Com quantos problemas de variação se faz uma política linguística no Brasil?

No Brasil, o quadro de problemas de variação linguística é bastante adequado ao fundo político que o enseja: são tantas as pesquisas de vertente sociolinguística de vertente variacionista para um “Português” genérico quanto faltam estudos que perspectivizem línguas genuinamente brasileiras, como as indígenas, as quilombolas, as de fronteiras e as de imigração. Isso é bastante sintomático, se considerarmos que a adoção do campo teórico laboviano de análise da sociedade e da linguagem tomou de assalto as faculdades de Letras pelo país afora, desde finais da década de 60 do século passado, e ainda continua, quase sessenta anos depois, influenciando fortemente as pesquisas na área.

A quebra do paradigma funcionalista, nesse sentido, foi fundamental para inserir na discussão sobre língua, via proposta variacionista, o até então negligenciado tema do ensino da língua e de sua(s) literatura(s). Questões sempre espinhosas, relacionadas com a escola, ou o porquê de crianças provenientes de classes menos favorecidas serem sistematicamente reprovadas na disciplina de sua própria língua materna vieram à tona, com força e propriedade. Com efeito, a sociolinguística desnudou as dificuldades de se pensar a língua e a literatura como componentes curriculares, e mais: como retratos de uma sociedade perversa e excludente, que sistematizava (e ainda o faz) os saberes a

¹ Professora associada à Faculdade de Educação da UFRJ. Doutora em Literatura Comparada pela UFF. Contato: analoivos@gmail.com



partir da experiência das classes privilegiadas. Isso recolocou para o ensino o problema da necessidade de desmistificar o conceito classista de “língua homogênea”, levando-nos, os educadores, a encararmos a aporia salutar segundo a qual a heterogeneidade é excêntrica e, portanto, quase impossível de ser categorizada. Mas que é nosso dever ético e profissional considerá-la, sempre, nos diálogos que travamos com os alunos em sala de aula, acerca da construção do conhecimento linguístico que se exige deles.


Por outro lado, a interpretação sociolinguística laboviana tornou-se alavanca prioritária e quase hegemônica para encarar qualquer estudo sobre o processo histórico das variações linguísticas no âmbito dos cursos de Letras brasileiros – armadilha de fácil apreensão, pautada num discurso de ubiquidade que resultou num privilégio a certa vertente quantitativa da sociolinguística e, portanto, muito restritiva para um país plurilíngue como o nosso. Se, num primeiro momento, a eleição de um “português brasileiro” como recorte inédito de análise linguística foi atitude fundamental para o descolamento das bases puristas da gramática funcional, o passo tímido da teoria das variações não conseguiu dar conta de toda a complexidade e diversidade de situações socialmente referenciadas de fala. Línguas legítimas, porque faladas por cidadãos brasileiros, mas fora do escopo do establishment acadêmico, ficaram à mercê dos interesses do Estado e dos linguistas, como se elas não se integrassem na cultura brasileira porque não “cabiam” nas prioridades das decisões políticas e nos campos de análise linguística. Mais uma vez, tornou-se precário o atravessamento teórico do complexo problema do índio, do crioulo, do imigrante, do fronteiriço, da linguagem de sinais. E, se tais discussões incomodavam dentro dos centros de produção de conhecimento que são as universidades, imaginemos o quanto foram negligenciadas nas escolas da educação básica espalhadas pelo país – nas quais, invariavelmente, há filhos e netos de diversas “tribos” e etnias, depositários de falas, memórias e histórias que sofrem um perverso processo de apagamento pelas mesmas instituições (Estado e escola) que deveriam defendê-las. Como bem aponta Gilvan Oliveira,

nas duas últimas décadas, entretanto, o panorama das reivindicações dos movimentos sociais, a diversificação de suas pautas, o crescimento das questões étnicas, regionais, de fronteira, culturais tornaram muito mais visível que o Brasil é um país constituído por mais de 200 comunidades linguísticas diferentes que, a seu modo, têm se equipado para participar da vida política do país. Emerge em vários fóruns o conceito de “línguas brasileiras”: línguas

faladas por comunidades de cidadãos brasileiros (...) independentemente de serem línguas indígenas ou de imigração, línguas de sinais ou faladas por grupos quilombolas. (OLIVEIRA, apud CALVET, 2007, p. 8.)

Daí, decorre que o estudo, a pesquisa e a disseminação dos conceitos de variação linguística para as hostes da educação básica, por si só, não foram capazes de garantir a execução de políticas públicas de manutenção e apropriação destas sistemáticas de ensino e aprendizagem sobre e a partir da língua portuguesa do Brasil. Tradicionalmente avessos às ideias consideradas instáveis e por demais flexíveis da variação linguística, as instâncias de planejamento e estabelecimento de currículos escolares desconfiaram frontalmente das premissas da sociolinguística, e perpetuaram um movimento pendular muitíssimo curioso com relação ao seu corpus híbrido e pluridisciplinar, confundindo-o, reiteradas vezes, com diletantismo – embora acreditemos que certo toque diletante, no sentido de não se acostumar ao dado e se entusiasmar com o novo, talvez falte mesmo à crítica, em suas várias frentes.

Apesar das críticas aos PCN (PCN 1999; PCN+, 2002) de língua portuguesa e literatura e sua adesão quase integral ao modelo do sociolinguismoconstrutivismo, devemos salientar que o documento, via de regra, definia com bastante clareza a importância da contextualização, da intertextualidade, da produção e da recepção de textos literários – acrescentando ao estudo destes, também, o dos textos não literários ou funcionais, uma conquista bastante pertinente se encarada como questionamento do monopólio canônico da literatura como tipo de texto hegemônico na sala de aula. Ainda que soubéssemos que, via de regra, os textos literários figuravam muitas vezes como pretextos para inúmeros contorcionismos de atividades gramaticais, ele estava lá, ocupando um espaço, por assim dizer, privilegiado na composição da grade curricular, somente arejada com outros tipos e gêneros textuais a partir dos PCN (PCN, 1999; PNC+, 2002), das OCEM, 2006 e das DCNEM, 2012. Assim, receitas de bolo, instruções de jogos e manuais de uso de equipamentos, textos jornalísticos (editoriais e reportagens das várias seções dos jornais, como as crônicas esportivas, policiais, o horóscopo diário, os cadernos dedicados à TV, à saúde, à mulher, à política e à economia etc.), revistas de diversas tendências, quadrinhos, charges, RPG, enfim, textos muito diversos – e não menos complexos do que o literário, em suas instigantes teias




discursivas – passaram a ter entrada nas discussões sobre língua e literatura, numa aproximação com as leituras de mundo trazidas pelos estudantes.

Isso representou, então, uma mudança radical do paradigma de ensino, que passou a se pautar pela representação, pela comunicação, pela investigação e pela contextualização sociocultural – todas construções teóricas datadas da década de 70 do século XX, mas que demoraram pelo menos três décadas para adentrarem as salas de aula da escola básica. É nas OCEM que se faz menção à “formação literária dos professores de Português” (OCEM, 2006, p. 75), numa proposta inovadora e que, entretanto, carece de estabelecimento de metodologias e possibilidades, até o presente momento. À parte todas as discussões em torno desse que foi um documento seminal para a viragem do ensino de língua portuguesa e suas literaturas no contexto brasileiro da passagem do século XX ao XXI, acreditamos que a sua proposta de inclusão da literatura nos estudos de linguagem, e não apenas como uma disciplina isolada, pode ser considerada um avanço na constituição curricular, principalmente no ensino médio, já que no ensino fundamental essa já era mesmo a compreensão dos parâmetros curriculares, bem como a prática dos docentes dos primeiros ciclos de ensino.

Políticas linguísticas, políticas culturais e ensino de literatura

Problematizar a temática da língua e de sua atinente produção literária na perspectiva da culturalidade, das identidades, das alteridades, da diversidade e das diferenças parece surgir como uma pauta importante para as questões que abarcam, no final dessa linha de análise, o ensino dessa mesma língua e sua(s) respectiva(s) literatura(s). O campo das políticas culturais apresenta-se como um fértil vetor de experienciamentos languageiros, espaço de confrontos – mais do que de confortos. Não desejamos partir, aqui, da percepção mais ou menos comum de que a crise do ensino de língua e, especialmente, do ensino de literatura encontra-se integrada a tal crise da leitura e do leitor – numa perspectiva simplista que acata os ecos de complexas cadeias de poder reivindicadas mais pelo mercado dos livros que pelos professores que continuam a fazer as rodas de leitura em suas salas de aula. Poderíamos citar, ainda, no contrafluxo desse tal “cenário de crise”, os saraus literários que pululam por aí, disseminando e produzindo literatura fora do eixo mercadológico e, portanto, escapando




à compreensão de uma propalada asfixia do leitorado, e sua instantânea desqualificação por via da desqualificação da própria escola como organismo capaz de formar leitores para esse mercado.

O que nos importa investigar, de fato, são as lacunas que têm tradicionalmente caracterizado o ensino do componente curricular de literatura, atentos ao contexto multifacetado que, desde as últimas décadas do século XX (quando essas questões se tornaram mais candentes dentro da própria academia) e até presentemente, suscitou e suscita essa instigante e quase monolítica preocupação com a formação do leitor, dando ensejo a múltiplas (e, por vezes, bipolares) perspectivas metodológicas para a literatura no âmbito da educação básica. E há muitos espaços de diálogo e de silenciamento a apontar: de que literatura estamos falando, para a constituição de um corpus curricular? A que políticas culturais e linguísticas estão (e se estão, de fato) atreladas essas produções? Os cursos de Letras estão aptos a formar professores multiplicadores da leitura literária? A escola básica contempla a legitimidade das leituras plurais que o texto literário admite e até exige, no contexto da diversidade cultural hodierna? Como lidar com a incômoda permanência de certo modelo burguês de análise literária que preconiza o conhecimento positivista e normalístico da língua nacional e, conseqüentemente, de uma história da literatura em formato cronológico, que coincide com a história de legitimação do nosso próprio conceito de nação e de país? Arrostar tais aporias trata-se de tarefa incontornável para qualquer pronúncia de uma discussão sobre ensino de literatura como política linguística, a nosso ver.

Tomemos o caso da base nacional comum curricular (BNCC), tratativa pretensamente uniformizadora dos conteúdos – que, sabemos todos, tem por princípio norteador muito mais a eficiência do país em avaliações internacionais do nosso já sentenciado sistema educativo do que a justiça social teoricamente enfeixada em seus objetivos – turva-se, quando, no chão da escola, percebemos que fica esvaziada de sentido a sua menção de efetivamente promover a existência dialógica da pluralidade no espaço público, uma vez que passa a funcionar em prol dos interesses de grupos privilegiados (*cf.* ARENDT, 2005).


Dentre as muitas críticas que lemos e ouvimos sobre as formulações da BNCC, no que concerne especificamente ao ensino da(s) literatura(s), estão tópicos discutidos incansavelmente nos nossos refratários cafés: fala-se, por exemplo, que os objetivos



relacionados à literatura aparecem quase que exclusivamente como elenco de práticas artístico-literárias, levando-nos a perspectivar o ensino por uma espécie de “regressão” ao século XIX e a seus discursos fundacionais, bem como aos saraus e performances literários como expressão mais bem acabada da “aplicabilidade prática” da leitura, mesmo no simulacro da ambiência escolar. Espanta, ainda, que a literatura seja reincidentemente tratada como racialmente dependente e hierarquicamente inferior ao ensino da língua, pois dispõe de menos tempo na grade curricular – quando dispõe. No próprio documento da BNCC, não ficam plenamente claros o equilíbrio e a abrangência entre os eixos de ensino da Língua Portuguesa, a saber: oralidade, escrita, leitura, análise linguística, literatura – talvez porque, andando muitos passos atrás, até mesmo com relação aos documentos anteriores que lhes dão suporte, os já combatidos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN, 1999 e PCN+, 2002) e suas sucessivas reescritas e reinterpretações (OCEN, 2006 e DCNEM, 2012), dedica-se a práticas compartimentadas que soterram todo um anterior foco metodológico no sentido de tornar transdisciplinares e dialógicas as práticas sociais da língua, suas produções artísticas e a circularidade entre a literatura e outras artes. Vale a pena retornar a um apontamento de Marisa Lajolo sobre o tema, antes mesmo dos esforços de composição de todos esses documentos norteadores do ensino e dos parâmetros curriculares brasileiros:

Talvez não se tenha refletido ainda o bastante sobre alguns traços que modernas pedagogias e certos modelos de escola renovada imprimiram à educação, principalmente ao ensino de literatura. Nesse sentido, urge discutir, por exemplo, o conceito de motivação, porque é em nome dele que a obra literária pode ser completamente desfigurada na prática escolar. Propor palavras cruzadas, sugerir identificação com uma ou outra personagem, dramatizar textos e similares atividades que manuais escolares propõem, é periférico no ato de leitura, ao contato solitário e profundo que o texto literário pede. (LAJOLO, 1993, p. 15)


Deglutindo as próprias contradições do nosso percurso formativo, inclusive, nos bancos das faculdades de Letras, reagimos de forma contundente às diretrizes do ensino de literatura nas versões preliminares da BNCC, apontando o quanto elas tinham de restritor – e nos tornamos, aporeticamente, filocanônicos, clamando pelo retorno da literatura portuguesa ao elenco de conteúdos obrigatórios, nos corredores das escolas e



nas redes sociais. De repente, descobrimos que, para que a literatura brasileira fosse reconhecida, no âmbito da escola básica, como legítimo “lugar de encontro de multiculturalidades”, era preciso muito mais do que parear-lhe a apenas duas outras literaturas, a indígena e a(s) africana(s). Percebemos, sim, o embuste de mais essa invenção regimental, dando-nos conta de que somente tangenciávamos a verdadeira e grande questão que a ela subjazia: o ranço doutrinário de uma reforma que, em nível operacional, ficava à sombra das muito mais extensas discussões travadas, em cerca de uma década, quando da preparação dos PCN. Intuímos, então, que mesmo em se garantindo o “mínimo” elemento curricular da literatura portuguesa, que já criticávamos à mancheia em congressos e publicações como balizador hegemônico e eurocêntrico nos estudos literários do Brasil, não haveria ainda a garantia da presença tópica da nossa muito próxima (cultural e linguisticamente) literatura sul-americana ou mesmo da literatura mundial no currículo da escola básica.

Os mesmos professores que já intuía as fissuras muito mais profundas entre a estrutura curricular obrigatória do ensino de literaturas de língua portuguesa e seu diálogo obliterado com determinadas produções ausentes do foro privilegiado do cânone ocidental (como o *rap*, o *hip hop*, o *funk*, os repentes, os cantos de aboio, as canções de trabalho, a literatura de cordel, a escrita de *blogs*, os quadrinhos etc.) foram obrigados a retecer, nas entrelinhas do documento oficial, formas de agir pedagogicamente para a garantia dessa dimensão multicultural, polifônica e libertária que toda e qualquer manifestação literária e artística enseja – e à qual a escola não pode estar infensa. Em outras palavras, toda essa celeuma foi benéfica, no sentido de apontar para a consciência de que, em primeiro lugar, reformas de ensino não podem ser impostas (ainda que sutilmente, através de “consultas abertas” que duraram apenas alguns meses) a quem vai praticá-las; e, em segundo lugar, no sentido de ter desvelado os nossos complexos e, por vezes, esfacelados processos de formação leitora, em muito a reboque da presença espessa da ancestralidade portuguesa na cultura brasileira (inclusive na nossa cultura acadêmica/academicista) e silenciador, portanto, de outras literaturas produzidas em claves sociolinguísticas e culturais muito mais identificadas às nossas.


Em sua “versão final” – que contém apenas as diretrizes curriculares do ensino fundamental, do 1.º até o 9.º ano, deixando de fora o ensino médio –, vinda à luz em



abril de 2017, a BNCC novamente omite qualquer menção específica à literatura portuguesa, provavelmente em virtude do prosaico embate de bastidores no âmbito do comitê gestor da BNCC e da reforma curricular do ensino médio, que é único. Além disso, trouxe as “novidades” da antecipação da alfabetização para até o 2.º ano de escolaridade, pretensamente em nome da “equidade social” dos estudantes da rede pública com os da rede privada de ensino; da ressurreição dos obsoletos termos “habilidades e competências”, situados na LDB de 1996; e da citação à “Educação literária” como eixo norteador recíproco ao da “Leitura”. Vale ressaltar que, embora feita a menção à “leitura literária” e ao “leitor literário” na BNCC (2016), corrigindo a ausência dessas terminologias na primeira versão (BNCC, 2015), o conceito de “Educação literária” esteve ausente das duas primeiras versões do documento.

O eixo Educação literária tem estreita relação com o eixo Leitura, mas se diferencia deste por seus objetivos: se, no eixo Leitura, predominam o desenvolvimento e a aprendizagem de habilidades de compreensão e interpretação de textos, no eixo Educação literária predomina a formação para conhecer e apreciar textos literários orais e escritos, de autores de língua portuguesa e de traduções de autores de clássicos da literatura internacional. Não se trata, pois, no eixo Educação literária, de ensinar literatura, mas de promover o contato com a literatura para a formação do leitor literário, capaz de apreender e apreciar o que há de singular em um texto cuja intencionalidade não é imediatamente prática, mas artística. O leitor descobre, assim, a literatura como possibilidade de fruição estética, alternativa de leitura prazerosa. Além disso, se a leitura literária possibilita a vivência de mundos ficcionais, possibilita também ampliação da visão de mundo, pela experiência vicária com outras épocas, outros espaços, outras culturas, outros modos de vida, outros seres humanos. (BNCC, 2017, p. 65)


Ao fim e ao cabo, os professores de literatura ainda se ressentem pela ausência, no documento, de um eixo estruturado que significativamente diga respeito à literatura, que ressalte a sua relevância e necessidade no currículo escolar, constituída como direito inalienável, que explicita um conceito preciso de literatura na escola, mas não como o apresentado na BNCC – em que a literatura surge “menor”, como simples adorno, ou mesmo como uma prática isolada, sujeita a uma tabela de categorização e classificação orgânica, classista e adulterada pelos processos ideológicos intra- e extramuros da escola. Ou seja: sujeita ao gosto do mercado, às possibilidades e limitações dos programas nacionais de livros didáticos e às interferências de toda a ordem, para além



do escopo da “coisa” literária. É preciso encarar a questão da escolarização da literatura como um bom problema: aquele que nos desafia, cotidianamente, a conduzir e a fruir, com os alunos, pedagogicamente, as múltiplas práticas de leitura que ocorrem no tecido social, tornando-os mais aptos (e mais encantados, também) a manipularem os instrumentos culturais e linguísticos de que dispõem para isso. O que nos leva a intuir, com Zilberman, que “Por isso, talvez seja o caso de transformar o ‘de dentro’ da sala de aula em ‘de fora’ da leitura, com a escola aprendendo com literatura, em vez de ensiná-la” (ZILBERMAN, 2002, p. 29).

Um currículo de linguagens que hierarquiza, por exemplo, as línguas e literaturas indígenas como línguas e literaturas menores, como dialetos ou sublitteraturas, ou que encerra as questões dos povos indígenas ao âmbito da discussão antropológica, étnica ou racial, é de fato um currículo mínimo, no sentido de “menorizado”: se apequena por ceder a determinados discursos civilizatórios que sempre estiveram a serviço do expansionismo e do genocídio contra essas populações, suas línguas e suas culturas. À semelhança do que acontece, por exemplo, com outros processos de categorização e desprivilegiamento de narrantes e suas narrativas, dentro da escola: a desvalorização das produções locais ou uma leitura esporádica e classista de autores da(s) comunidade(s), tratados como vozes exóticas e de gueto; o desprezo com relação à literatura infantil e juvenil nos currículos das faculdades de Letras, totalmente desvinculados da potência do imaginário do leitor primeiro; o bairrismo das escolas do Rio de Janeiro que leem autores cariocas, mas não leem os fluminenses, a não ser que estejam arrolados na literatura canônica do século XIX que ainda “cai no vestibular”; as autoras mulheres ainda grandemente desconhecidas e não publicadas, bem como as escritas de autores e autoras negros e negras sendo quase que totalmente negligenciadas, até mesmo pelo PNLD (Programa Nacional do Livro Didático) ; o *rap*, o *funk* e o *hip hop*, produções musicais híbridas e periféricas que não entram em discussão como possíveis *corpora* literários, em virtude de sua origem e de sua inquieta organicidade etc.

Enfim, é preciso que a aula de literatura possa dar vazão a uma leitura mais generosa do mundo, que comporte um discurso contra-hegemônico capaz de reinsserir, sem traumas, as produções líricas, imagéticas, musicais, enfim, todo o aparato verbocovisual e metapoético das dicções tradicionalmente apagadas no percurso da constituição curricular. Fazer falar as questões indígena, e negra, e feminina, e



homoerótica, e regional, contra o apagamento e o quase total desconhecimento de suas línguas e literaturas.

Os estudos sobre políticas linguísticas e sobre ensinância de literatura no Brasil deverão, ainda muito mais, durar com afinco as questões que lhes perquirem: que espaço queremos dar ao estudo das obras produzidas pelos outsiders, pelos desviantes, pelas minorias? Que desafios a literatura escolar precisa transpor para dar voz aos silenciados, na mesma medida em que abre silêncios face à ordenação de sentidos do mundo? De que modo os estudos literários têm chamado a si as intrincadas relações entre a literatura, enquanto esfera autônoma, a política, enquanto supraesfera, e o ensino, enquanto micropolítica? Como estender ao campo do ensino de literatura uma das mais caras acepções da arte da palavra, que surge da identificação mas a implode, justamente para ocupar o espaço de resistência política aparentemente em vias de esgotamento, no contexto contemporâneo? Que ensinâncias democráticas pretendemos forjar, frente aos discursos hegemônicos correntes? A articulação nada plana entre língua e sociedade, literatura e política, entretanto, parece surgir, uma vez mais, como pedra de torque de todo esse processo – não apenas como citação metalinguística, mas como marca discursiva, evento e afirmação.

Referências bibliográficas

ARENDDT, Hannah. *A Condição Humana*. São Paulo: Universitária Forense, 2005.

BRASIL. FNDE (Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação). PNBE (Programa Nacional Biblioteca da Escola). (Disponível em <www.fnde.gov.br/programas/biblioteca-da-escola/biblioteca-da-escola-apresentacao>; acesso em 10-03-2017.)

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. *PCN+ ensino médio: linguagens, códigos e suas tecnologias*. Brasília, 2002.

BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular (BNCC)*. Documento preliminar. Apresentação de Renato Janine Ribeiro. Brasília, 2015. (Disponível em: <<http://basenacionalcomum.mec.gov.br/documentos/BNCC-APRESENTACAO.pdf>>; acesso em 02-10-2017.)

BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular (BNCC)*. 2.^a versão revista. Brasília, 2016. (Disponível em: <<http://basenacionalcomum.mec.gov.br/documentos/bncc-2versao.revista.pdf>>; acesso em 02-10-2017.)

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. *Diretrizes curriculares nacionais para o ensino médio*. Brasília: Semtec, 1999.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. *Linguagens, códigos e suas tecnologias: orientações curriculares para o ensino médio*, 1. Brasília, 2006.

CALVET, Louis Jean. *As Políticas Linguísticas*. (Trad. Isabel Jonas Tenfen de Oliveira e Marcos Bagno; Pref. Gilvan Muller de Oliveira.) São Paulo: Parábola Editorial, IPOL, 2007.

CAMACHO, Roberto Gomes. *Da Linguística formal à Linguística social*. São Paulo: Parábola Editora, 2013.

CANAGARAJAH, A. Surech. *Critical Academic Writing and Multilingual Students*. The University of Michigan Press, 2005.

COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2006.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LABOV, William. "What can be learned about change in progress from synchrony descriptions." In: SANKOFF, David; CEDERGREN, Henrietta (Ed.). *Variation Omnibus*. Carbondale; Edmonton: Linguistic Research, 1981. pp.177-199.

LAGARES, Xoán Carlos; BAGNO, Marcos. (Orgs.) *Políticas da Norma e Conflitos Linguísticos*. São Paulo: Parábola, 2011.

LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1993.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. (Org.) *Linguística Aplicada na Modernidade Recente: Festschrift para Antonieta Celani*. São Paulo: Parábola, 2013.

PAULINO, Graça; COSSON, Rildo. "Letramento literário: para viver a literatura dentro e fora da escola." In: ZILBERMAN, Regina; RÖSING, Tania (Orgs.). *Escola e leitura: velha crise; novas alternativas*. São Paulo: Global, 2009.

SZUNDY, P.; ARAUJO, J. C.; NICOLAIDES, C.; SILVA, K. *Linguística Aplicada e sociedade: ensino e aprendizagem de línguas no contexto brasileiro*. Campinas: Pontes, 2011.

ZILBERMAN, Regina. "Formação do leitor na história da leitura." In: Vera Wannmacher Pereira (Org.). *Aprendizado da leitura: ciências e literatura no fio da história*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PRINCIPAIS TENDÊNCIAS DO ENSINO DE LITERATURA NO BRASIL: ABORDAGEM PRELIMINAR

Benedito Antunes (UNESP, Assis)¹

Resumo: A comunicação apresenta resultados preliminares do estudo de uma amostra de grupos de pesquisa voltados para o ensino de literatura ou para a educação literária. Procura-se, inicialmente, observar a quantidade de grupos e sua distribuição pelas regiões do País. Num segundo momento, pretende-se caracterizar esses grupos, indicando afinidades e diversidades teóricas e metodológicas que podem ser percebidas nos perfis dos grupos, seja pela consulta do próprio material divulgado em suas páginas, seja pela análise de sua produção científica. Trata-se, portanto, de uma etapa preparatória para o delineamento das principais tendências teóricas subjacentes às pesquisas sobre o ensino da literatura no Brasil.


Palavras-chave: Ensino de literatura; Educação literária; Grupos de pesquisa; Formação do leitor.

Minha comunicação apresenta resultados parciais de pesquisa que venho realizando no GT Literatura e Ensino, vinculado à ANPOLL. Começo observando que foi prudente acrescentar o subtítulo à comunicação, pois ameniza um pouco a pretensão de uma pesquisa destinada a delinear as principais tendências do ensino de literatura no Brasil. Mas esse objetivo justifica-se no âmbito de uma pesquisa coletiva.

Como facilmente se pode constatar, há atualmente uma verdadeira proliferação de iniciativas, acadêmicas ou não, destinadas a estudar e discutir questões relacionadas ao ensino de literatura. As maiores evidências disso podem ser observadas nos dossiês temáticos de periódicos, nos grupos de pesquisa cadastrados no CNPq, na oferta de cursos de Graduação e de Pós-Graduação e, de um modo geral, em artigos e entrevistas que circulam na imprensa. Isso sem contar os diversos programas e iniciativas que visam ao incentivo da leitura por meio da distribuição de livros, de feiras e de concursos literários.

Indiscutivelmente, o fenômeno responde a uma necessidade objetiva: difundir a literatura e seu estudo na sociedade e principalmente no meio escolar num momento em que a literatura passa por significativas transformações e seu ensino torna-se cada vez mais ameaçado pelas reformulações curriculares. Legisladores educacionais tendem a ver na forma literária um gênero estranho aos currículos, até mesmo na educação básica. Uma vez constatadas as iniciativas que rumam em sentido contrário a essa tendência, é preciso compreender a sua natureza e a eficácia de seus propósitos. Isto é, cabe mapear

¹ Graduado em Letras (UNESP), Mestre em Teoria Literária (UNICAMP) e Doutor em Letras (UNESP). Contato: bantunes@pq.cnpq.br.



os pesquisadores do tema, os grupos de pesquisa a que eles se vinculam, a produção de material didático ou teórico sobre o assunto, as iniciativas, enfim, que procuram difundir a leitura literária e seu ensino escolar, para, em seguida, avaliar as suas atividades, sistematizando suas propostas e discutindo seus princípios teóricos.

Esse é, na verdade, um dos principais objetivos do GT da ANPOLL Literatura e Ensino, que pretende contribuir para o estudo amplo e sistemático do ensino da literatura no Brasil. Sob essa perspectiva, a comunicação apresenta resultados preliminares do exame de uma amostra de grupos de pesquisa voltados para o ensino de literatura ou para a educação literária, conforme levantamento realizado no Diretório de Grupos do CNPq. Procurou-se, inicialmente, observar a quantidade de grupos e sua distribuição pelas regiões do País, para, em seguida, tentar caracterizar esses grupos, indicando afinidades e diversidades teóricas e metodológicas que podem ser apreendidas ou sugeridas pelos perfis dos grupos.

A primeira etapa, embora meramente quantitativa, apresenta alguns dados que merecem atenção. Já a caracterização propriamente dita dos grupos exige uma pesquisa mais demorada, que deverá incluir outras fontes, além da Plataforma Lattes. Será necessário um exame criterioso do próprio material divulgado nas páginas dos grupos e da produção científica de seus integrantes mais destacados. O que se apresenta aqui, portanto, constitui uma etapa preparatória para o delineamento das principais tendências teóricas subjacentes às pesquisas e às ações sobre o ensino da literatura no Brasil.

Inicialmente, gostaria de registrar que a pesquisa no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq revelou alguns problemas, pelo menos na temática pesquisada, que serão oportunamente apontados. Comecei por tentar responder à pergunta: “Quantos grupos existem no Brasil que se dedicam à pesquisa sobre o ensino de literatura?” Para fazer o levantamento, lancei vários termos de busca que pudessem, de alguma forma, contemplar a temática no nome do grupo, no nome da linha de pesquisa e em palavras-chave da linha de pesquisa, como: literatura e ensino, ensino de literatura, educação literária, literatura e educação, letramento literário, formação do leitor literário, literatura na escola, linguagem e educação. Com base nesse levantamento, foi possível chegar a um total de 202 grupos distribuídos por todo o País. E, provavelmente, esse número poderia ser maior, pois os termos usados pelos líderes de grupos de pesquisa para lançar as informações no sistema não obedecem a um parâmetro rigoroso. Cito um

exemplo: depois de dar por concluído o levantamento, procurei grupos de que tinha conhecimento e pude aumentar ainda mais a lista. Trata-se, portanto, de uma lista geral, sem as devidas depurações, mas que julguei importante descrever para se ter uma ideia de como a temática é mencionada por esses grupos. Os grupos estão presentes em todas as regiões do País, conforme se observa no gráfico abaixo:

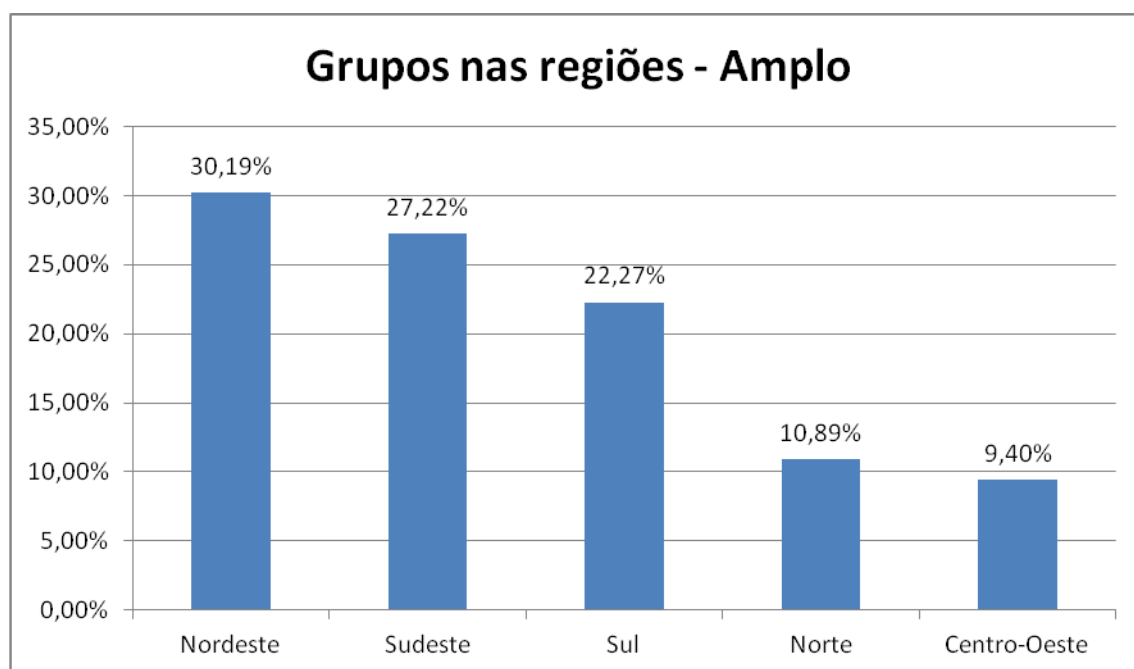


Figura 1: Distribuição dos grupos por regiões – quadro amplo

A Região Nordeste aparece em primeiro lugar, com 61 grupos, seguida da região Sudeste, com 55, da região Sul, com 45, da região Norte, com 22 e da região Centro-Oeste, com 19. Somadas, as regiões Sudeste e Sul ficam bem à frente do restante do País, com 100 grupos, ou seja, praticamente a metade. De todo modo, 26 dos 27 estados do Brasil possuem grupos de pesquisa preocupados com a temática. Apenas em Amapá não foi localizado nenhum grupo.

Confirmando a predominância de grupos na parte sul do País, observa-se que os estados que contam com maior número de grupos são de suas regiões:

- 1) Paraná – 23
- 2) Rio de Janeiro – 19
- 3) Rio Grande do Sul / São Paulo – 17

- 4) Bahia / Minas Gerais – 15
- 5) Rio Grande do Norte – 12
- 6) Alagoas / Mato Grosso / Paraíba – 8
- 7) Mato Grosso do Sul / Paraíba / Tocantins – 6
- 8) Pernambuco / Santa Catarina – 5
- 9) Espírito Santos / Goiás / Roraima / Sergipe – 4
- 10) Acre / Ceará – 3

Pode-se observar ainda, como era de se esperar, o predomínio de grupos pertencentes à área de Letras, Linguística e Artes, conforme o quadro:

- Letras, Linguística e Artes – 148 (73,26%)
- Ciências Humanas / Educação – 49 (24,25%)
- Ciências Exatas e da Terra – 2 (0,99%)
- Ciências Sociais Aplicadas – 2 (0,99%)
- Ciências da Saúde – 1 (0,49%)

Na verdade, os grupos que se ocupam da temática encontram-se, pela ordem, nas áreas de Letras e de Educação. Mencionei as demais áreas apenas como curiosidade, para acusar um interesse pontual pela literatura que nelas aparece.


Após esse levantamento e antes de examinar o espelho dos grupos no Diretório, fiz uma breve avaliação das palavras-chave recorrentes nos nomes e nas linhas de pesquisa visando caracterizar o universo semântico da temática do ensino de literatura, com base no quadro:

| OCORRÊNCIAS | NOME | LINHAS | TOTAL |
|----------------------------------|------|--------|-------|
| 1. Literatura e ensino | 7 | 31 | 38 |
| 2. Ensino da literatura | 6 | 22 | 28 |
| 3. Ensino de literatura | 6 | 22 | 28 |
| 4. Ensino de língua e literatura | 8 | 12 | 20 |
| 5. Letramento literário | 4 | 10 | 14 |
| 6. Educação literária | 2 | 3 | 5 |
| 7. Literatura e educação | 3 | 1 | 4 |
| 8. Literatura na escola | 3 | 1 | 4 |
| 9. Literatura, ensino | 2 | 2 | 4 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 10. Ensino de língua portuguesa e de literatura | - | 3 | 3 |
| 11. Leitura literária | - | 3 | 3 |
| 12. Literatura e leitura | - | 3 | 3 |
| 13. Literatura, leitura e ensino | 1 | 2 | 3 |
| 14. Ensino de língua portuguesa e literatura | - | 2 | 2 |
| 15. Linguagem e educação | - | 2 | 2 |
| 16. Literatura e formação de leitores | - | 2 | 2 |
| 17. Análise literária e formação do leitor | 1 | - | 1 |
| 18. Ensino literário | 1 | - | 1 |
| 19. Formação do leitor de literatura | - | 1 | 1 |
| 20. Leituras literárias | 1 | - | 1 |

Como se pode observar, há uma grande variedade de termos para se referir ao trabalho com a literatura na escola. E acredito mesmo que essa lista poderia ser ampliada com novos termos ou outras combinações dos mesmos. Mas existem algumas ocorrências que poderiam servir de referência para o aprimoramento dessas indicações. Como já se sabia, a expressão “Literatura e ensino” é a mais recorrente, inclusive em outras circunstâncias, como título de disciplinas escolares, tema de eventos acadêmicos, dossiês de periódicos. Mas “Ensino de literatura” é uma variante muito próxima. Na verdade, é a mais recorrente, se desconsiderarmos a variação insignificante na expressão, que corresponde a uma hesitação entre o uso da preposição “de” e o da preposição combinada com o artigo “a”. Se fosse o caso de propor uma unificação, a opção deveria ser pelo segundo caso – “Ensino de literatura” –, uma vez que o artigo presente na primeira ocorrência pressupõe a referência a uma determinada literatura, o que nem sempre é o caso, como ocorre em “Ensino da literatura brasileira”.

Quase todos os demais casos poderiam se acomodar facilmente nos mais destacados. Merecem atenção, porém, as ocorrências de 5 a 10. A expressão “Letramento literário” vem aparecendo cada vez mais intensamente no vocabulário que se refere ao ensino de literatura e poderia ser incorporada às ocorrências mais comuns. Mas ela contém um viés teórico que precisaria ser mais bem definido antes de qualquer simplificação. O mesmo poderia ser dito a propósito de “Educação literária” e “Literatura e educação”. O que poderia ser apenas uma inversão de ênfase comporta, na verdade, uma discussão teórica que nosso Grupo já enfrentou parcialmente por ocasião de sua constituição. De um lado, pode indicar uma aproximação da literatura à área da Pedagogia; de outro, remete ao sentido amplo de educação e comporta objetivos como formação do leitor literário e outros similares. “Literatura na escola” e “Literatura,



ensino”, por sua vez, são formas sintéticas de se considerar o ensino da literatura. Por fim, “Ensino de língua portuguesa e de literatura”, embora seja uma variação do item 4, remete a uma situação objetiva dos currículos da educação básica, que é a mistura do ensino de língua com o ensino de literatura na disciplina Língua Portuguesa.

Esse quadro permite estabelecer alguns parâmetros para o que seria uma espécie de Vocabulário Controlado para ser usado na indexação das atividades relacionadas a essa temática. Se, de alguma forma, os pesquisadores da área se conscientizassem da importância de uma padronização para facilitar o trabalho de busca e comunicação no universo acadêmico, poderiam recorrer a esse vocabulário para designar os grupos e as linhas de pesquisa. O Vocabulário poderia ser também uma referência para as palavras-chave de publicações científicas. Destaco essa possibilidade porque, efetivamente, essa multiplicidade de expressões não permite uma busca segura no Diretório de Grupos do CNPq.

A compreensão do perfil desses grupos exige, evidentemente, uma análise mais aprofundada das atividades desenvolvidas pelos pesquisadores que os compõem. Por isso, o passo seguinte foi o exame das informações contidas no chamado espelho de cada grupo, onde constam os tópicos: identificação; endereço/contato; repercussões; linhas de pesquisa; recursos humanos; instituições parceiras; indicadores de RH; equipamentos e softwares. Há também um carimbo indicado se o grupo está certificado pela instituição, desatualizado, em preenchimento ou se foi excluído. Os itens que oferecem informações mais significativas são os que permitem observar os integrantes do grupo, as linhas de pesquisa e as repercussões. E aqui surgiram novos problemas, pois a maioria dos grupos não insere nessa página as informações relevantes sobre suas atividades. É possível saber quem integra os grupos, mas dificilmente se obtém informações consistentes pelas seguintes razões: a linha de pesquisa detectada nem sempre se relaciona com o nome e os objetivos do grupo; a linha de pesquisa está associada a poucos pesquisadores; em “repercussões”, há poucas informações sobre as atividades do grupo, com predomínio da exposição de seus objetivos, da repetição das linhas de pesquisa e de informações genéricas, como menção a publicações de artigos e defesas de trabalhos acadêmicos, sem especificação desses resultados.

Por isso, a análise preliminar dessas páginas obrigou-me a fazer uma redução drástica nos grupos a serem caracterizados como dedicados ao tema do ensino de

literatura, que de 202 passaram a 54. Para ilustrar, retomo o quadro inicial, atualizado para a nova situação:

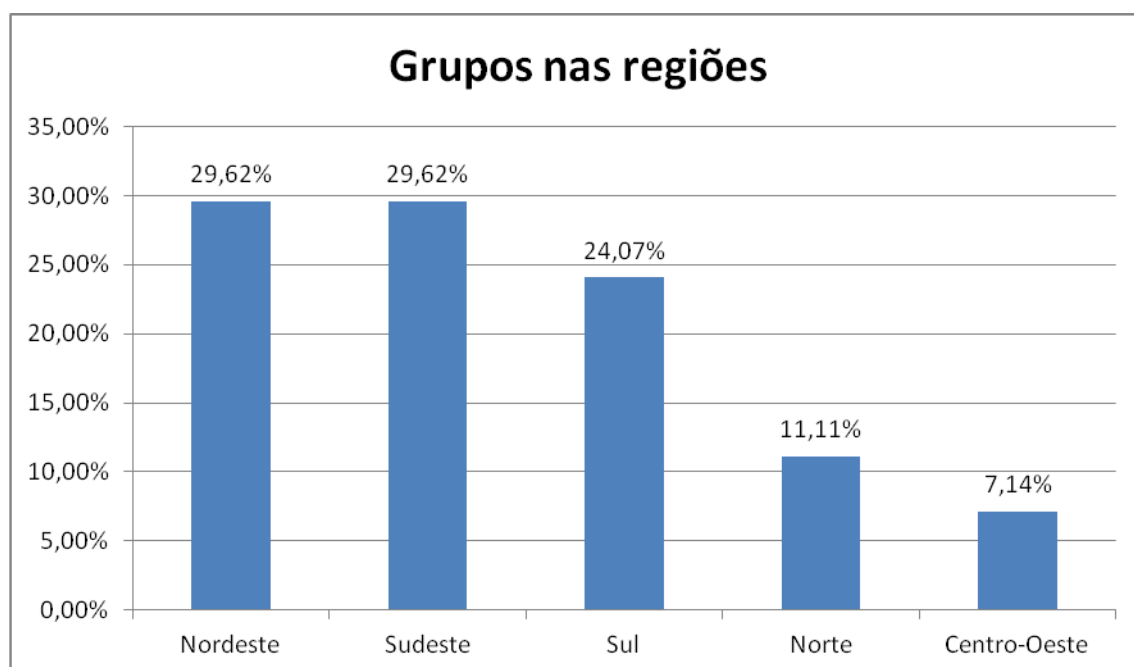


Figura 2: Distribuição dos grupos por regiões – quadro restrito

Não foi intencional, pois a seleção obedeceu ao critério de maior coerência e consistência nas informações contidas nas páginas, mas a distribuição regional se manteve similar à primeira: a Região Nordeste continua em primeiro lugar, com 16 grupos, empatada com a região Sudeste; em seguida vem a região Sul, com 13, a região Norte, com 6, e a região Centro-Oeste, com 3. Somadas, as regiões Sudeste e Sul continuam à frente das demais, com 29 grupos, ou seja, mais da metade. Embora todas as regiões estejam representadas, o mesmo não acontece com os estados. Dos 27 estados, agora sete ficam fora: Acre, Amapá, Amazonas, Distrito Federal, Roraima, Maranhão e Sergipe.

No tocante às áreas do conhecimento, a proporção também se mantém: 41 (75,92%) são da área de Letras e 13 (24,07%), da área de Ciências Humanas/Educação.


A parte mais importante dessa análise, porém, fica apenas indicada, pois me limitei a examinar as informações contidas principalmente no tópico “repercussões” para tentar compreender o que, de fato, fazem os grupos no tocante ao ensino de literatura. Como já disse, uma compreensão mais aprofundada implicará um longo

trabalho de pesquisa nos currículos Lattes dos pesquisadores cadastrados nos grupos. Muito provavelmente, essa etapa deverá reduzir ainda mais o número desses grupos. Por ora, apresento apenas algumas considerações. Observem-se, por exemplo, dois dados: o ano de constituição dos grupos e a quantidade pesquisadores neles cadastrados:

| ANO DE CONSTITUIÇÃO | QUANTIDADE DE PESQUISADORES |
|---------------------|-----------------------------|
| 1990 - 2 | 1 – 1 |
| 1991 - 1 | 3 – 2 |
| 1994 - 1 | 4 – 4 |
| 1995 - 1 | 5 – 6 |
| 2000 - 3 | 6 – 3 |
| 2002 - 1 | 7 – 4 |
| 2004 - 2 | 8 – 3 |
| 2005 - 3 | 9 – 10 |
| 2006 - 4 | 10 – 3 |
| 2007 - 2 | 11 – 3 |
| 2008 - 1 | 12 – 1 |
| 2009 - 1 | 13 – 1 |
| 2010 - 4 | 14 – 2 |
| 2011 - 3 | 15 – 2 |
| 2013 - 3 | 17 – 1 |
| 2014 - 2 | 18 – 1 |
| 2015 - 11 | 19 – 4 |
| 2016 - 5 | 21 – 1 |
| 2017 - 4 | 23 – 1 |
| | 51 – 1 |

Mais de um terço (37%) dos grupos foi constituído nos três últimos anos, com destaque para 2015, quando foram cadastrados 11 novos grupos. Esse dado confirma, de um lado, o aumento do interesse por essa temática nos últimos anos ou, de um modo geral, a partir do início deste século. De outro lado, justifica, pelo menos em parte, a repercussão pouco expressiva nos dados informados.


O número de pesquisadores cadastrados nos grupos já é de análise mais complexa, pois a variação é muito maior. Destacaria, inicialmente, os extremos: o grupo do eu sozinho e o grupo com 51 pesquisadores. Este, porém, justifica-se porque é um dos mais antigos (foi criado em 1990) e se denomina um centro, integrando grupos interinstitucionais de pesquisa, ação e documentação na área de alfabetização e do



ensino de Português. Já o outro está entre os mais recentes (criado em 2017) e tem justificativa mais difícil, uma vez que contém os termos “reflexões metodológicas” no nome. Foi mantido apenas pela clareza de objetivos apresentados no espelho. Explica que o interesse pelo tema surgiu no âmbito de estágio supervisionado e da disciplina de língua portuguesa no ensino médio, a partir do incômodo de professores quanto ao ensino de literatura, ao ato de ler, à leitura literária, ao hábito de ler, entre outras demandas referentes ao campo literário. Por fim, destaquei os grupos que representam três faixas no tocante ao número de pesquisadores: em torno de 5, de 10 e de 20 pesquisadores (pequenos, médios e grandes).

O problema maior, como já adiantei, está na caracterização desses grupos. Com base na análise das informações lançadas em “repercussões”, é possível, no entanto, ter uma ideia geral de seus objetivos e de suas principais atividades. Os dados mais completos referem-se aos objetivos do grupo, incluindo, às vezes, as próprias linhas de pesquisa. Embora sejam muito recorrentes, apresentam algumas variáveis que podem ser destacadas. De um modo geral, as pesquisas abordam: políticas de leitura de textos literários, relação texto-leitor, elementos do texto literário e práticas de leitura direcionadas ao Ensino Básico, articulação da teoria literária com o ensino de literatura nos três níveis de ensino, metodologias de leitura do texto literário nas escolas e suas relações com a formação do leitor de textos literários, produção e recepção de obras literárias em contexto escolar, relações entre literatura e sociedade e entre literatura e história, o perfil do leitor da escola pública, formação do leitor na graduação em Letras como futuro mediador de leitura nos diferentes níveis de ensino. Além disso, há pesquisas sobre a história do ensino de língua e literatura no Brasil e iniciativas que estimulam a leitura e o estudo da literatura brasileira, fomentam discussões sobre o papel da biblioteca e da literatura infantil e juvenil para a formação leitora. Ao lado da especificidade do objeto literário e da experiência estética, são colocadas questões relacionadas aos estudos culturais para o ensino de literatura. Procura-se também valorizar e ampliar o diálogo entre docentes do Ensino Superior e da Educação Básica, bem como as relações entre livros, leitura, leitores e literatura, tanto na educação formal como fora da escola.

No tocante às ações, há muitos projetos que buscam integrar ensino, pesquisa e extensão para a formação continuada de professores que atuam com o letramento



literário. Há também trabalhos de extensão que promovem a leitura de textos literários, organização de jornadas de literatura, intervenção na prática de ensino de literatura nas turmas de Ensino Médio e nos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Letras, de modo a privilegiar o estudo dos textos literários, propostas metodológicas para o ensino de literaturas de língua portuguesa no ensino Médio e Superior. Há grupos cadastrados no Plano Nacional do Livro e da Leitura (PNLL) e aqueles que oferecem subsídios para a avaliação do Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE), que ministram palestras, oficinas, contação de histórias em hospitais e em instituições que oferecem serviços de proteção social nas áreas de vulnerabilidade e risco social ou em situação de exclusão social. Há também grupos que organizam acervos e centros de leitura e pesquisa comunitários, produzem material didático de língua e literatura.

A divulgação dos resultados ocorre principalmente por meio de publicações de livros e capítulos de livros, mas poucos grupos mencionam os títulos. Como exemplo, cito alguns deles, sem oferecer outras referências: *Literatura Infantil e prática pedagógica*; *Educar para ler ficção na escola*; *Leituras na prisão*; *Narrativas juvenis: modos de ler*; *A narrativa "para jovens"*; *Leitor formado, leitor em formação: leitura literária em questão*; *Monteiro Lobato e o leitor de hoje*; *Leitura de literatura na escola*; *O sujeito leitor e o ensino de literatura*. Alguns resultados de pesquisa são disponibilizados no site ou em jornais mantidos pelos grupos, outros são difundidos por meio de programas de TV. Muito comum também é a divulgação em eventos e cursos extracurriculares.

Em suma, esta comunicação visou fazer uma apresentação geral e preliminar dos grupos de pesquisa que se ocupam do ensino de literatura. Numa próxima etapa, deve-se buscar estudar as principais contribuições de alguns desses grupos, escolhidos por critérios a serem ainda definidos, mas que, em princípio, contemplem sua linha teórica (referencial bibliográfico), sua inserção na educação básica, a efetiva repercussão nacional, eventuais vínculos com grupos ou pesquisadores internacionais etc. Para levar adiante uma pesquisa dessa envergadura, é preciso relacionar esses dados com os resultados de outras pesquisas, que envolvam organização de periódicos, oferta de cursos de Graduação e de Pós-Graduação e outras iniciativas voltadas para alimentar o ensino de literatura.

ESTÁGIO SUPERVISIONADO EM LITERATURA: FAZER ONDE?

Célia Maria Domingues da Rocha Reis (UFMT)¹

Resumo: Proponho aqui reflexões sobre dificuldades para a seleção de campo para a realização de Estágio Supervisionado em Literatura, considerando principalmente dois fatores: as restrições curriculares – a Literatura, que não constitui mais uma disciplina, sendo estudada no contexto da Língua Portuguesa no ensino médio; o trabalho com Literatura, nesse contexto, com restritas leituras, fruição, reflexões sobre o uso inventivo da palavra na expressão dos sentimentos humanos, expedientes que não atendem ao objetivo de formação de leitores. Os resultados apontam para uma ressignificação do campo de estágio, como espaço do aprender, pelo reposicionamento da perspectiva das situações que se apresentam e da nossa reflexão-ação-reflexão sobre elas.


Palavras-chave: Língua Portuguesa e Literatura no Ensino Médio; Leitores em formação; Matriz curricular de Letras.

Há muitas dificuldades que envolvem o estabelecimento de campo para o Estágio Supervisionado. No caso do Estágio em Literatura, coloco as duas situações dramáticas que estamos vivenciando: *a literatura deixou de ser disciplina específica* no ensino médio; no fundamental, já integrava a Língua Portuguesa; em ambos os casos, ficando à mercê do professor o desenvolvimento de atividades literárias; e *a qualidade discutível das atividades de leitura literária, no âmbito das aulas ministradas nos campos de observação*. As situações mencionadas colocam em questão a validade do Estágio como “componente da formação profissional realizada em ambiente de trabalho”, em consonância com o disposto no Art. 1º do Regulamento Geral de Estágio da Universidade Federal de Mato Grosso (Res. CONSEPE N.º 117/2009):

atividade prática curricular, componente da formação profissional realizada em ambiente de trabalho, que faz parte do Projeto Pedagógico do Curso, sob a orientação da instituição de ensino. Envolve não só os aspectos humanos e técnicos da profissão, mas também o comprometimento social com o contexto do campo de estágio.

Delimito tempo e lugar de onde falo, esclarecendo que, embora tenha encontrado ressonâncias com colegas em outros *campi*, pela semelhança das condições disponíveis,

¹ Doutorado em Literatura Brasileira (UNESP); pós-doutorado em Estudos Comparados (USP). Membro do Núcleo Docente Estruturante do Curso de Letras. celiadr@uol.com.br



restringo-me às experiências que tenho tido como *professora orientadora*² de Estágio desde 2010, ano em que foi implantado o Estágio Supervisionado em Literatura no Curso de Licenciatura em Letras Português e Literatura do Instituto de Linguagens dessa universidade³, após a revisão do seu Projeto Pedagógico, realizada em 2009. A conclusão a que se chegou para a implantação do Estágio em Literatura, pelo viés da obrigatoriedade da lei, foi a da necessidade de formação na área de estudos literários.

Esse Projeto Pedagógico⁴ prevê o Estágio de Língua Portuguesa e Literatura para o 3º e 4º anos do curso⁵, em regime seriado anual, respectivamente, Estágio I e II, cada qual com 100h, carga horária total obrigatória de 200h, totalizando 400h de estágio⁶. Para o Estágio I, sob a minha responsabilidade, a ementa prevê estudo e reflexões sobre leitura e teoria da literatura no ensino fundamental⁷ e observações de aula nesse nível, e atividades de cunho metodológico que abrange atividades docentes como planejamento, execução e avaliação, preparo de plano de aula e material didático.

Aqui, uma primeira dificuldade: o Estágio no ensino fundamental. Para compreender esse quesito como dificuldade, faz-se necessário esclarecer que o Curso de Letras da Universidade Federal de Mato Grosso é oferecido nos períodos matutino e noturno. A fim de viabilizar essa dupla oferta, houve necessidade de colocar algumas disciplinas em alternância, como o Estágio Supervisionado em Língua Portuguesa e o Estágio Supervisionado em Literatura que, em um ano letivo é oferecido no matutino, no outro, noturno, e assim sucessivamente. Embora ainda se faça o estágio no contraturno, em casos específicos, a compreensão do aspecto legal nos mostrou que este deve ser feito

2 Segundo a Res. CONSEPE, 117/2009, Cap. III, Art. 20: “O estágio deverá ter acompanhamento efetivo pelo orientador da instituição de ensino e por supervisor da parte concedente, conforme dispõe o Cap. I, Art. 3º, § 1º da Lei 11.788/08”.

3 O Estágio Supervisionado do Curso de Letras – Português e Literatura foi instituído pela Res. CNE/CP 1, de 18/02/ 2002, que estabelece *Diretrizes Curriculares Nacionais* para a Formação de Professores da Educação Básica, em nível superior, curso de licenciatura, de graduação plena. Mas é somente no *Projeto Pedagógico do Curso de Letras*, reestruturado em 2009, que fica estabelecido o Estágio Supervisionado em Literatura, previsto para ser iniciado em 2010.

4 Em vigência até este ano de 2017. Já foi discutido e reelaborado, encontrando-se em fase de avaliação final, com vigência para o período de 2018-2021.

5 Conforme Res. CNE/CP 1/2002, art.13 § 3º.

6 Conforme Res. CNE/CP 2/2002.

7 Nos anos finais do ensino fundamental.

no horário de aula e é o que estamos fazendo. No entanto, como se sabe, são raras as escolas públicas que mantêm o fundamental no período noturno, o que inviabiliza o estágio nesse período. Nesse caso, foi aberta a possibilidade de fazer o Estágio I também no ensino médio. Por terem apresentado situações mais prementes para investigação, centraremos as presentes reflexões nesse nível de ensino.

Como num quebra-cabeça, a organização do horário do Estágio em nosso Curso de Letras demanda: **i.** consonância com os estágios das disciplinas de línguas estrangeiras, considerando que os alunos que as cursam só fazem o Estágio de Língua Portuguesa, não o de Literatura; **ii.** inserção do componente Estágio Supervisionado em Língua Portuguesa no mesmo dia e horário que o de Literatura para trabalhos conjuntos; **iii.** consonância do horário dos Estágios com o horário das disciplinas de Língua Portuguesa nas escolas estagiadas⁸; **iv.** subordinação e rearranjo de horários em razão das greves, frequentes, tanto das escolas quanto da universidade, que chegaram [até aqui] a longos períodos⁹.

Acrescente-se a isso problemas com as escolas. Houve e ainda há resistência por parte de algumas escolas em autorizar o Estágio em razão de terem que lidar com a movimentação de estagiários em reduzidos espaços; com a preocupação dos docentes receptores dos estagiários, que se sentem auditados em suas aulas; por vezes, pelo comportamento inadequado dos próprios estagiários, como a impontualidade etc. Usado o espaço escolar para cumprir a exigência do Curso, há pouca contrapartida oferecida às escolas. Nem mesmo para uma devolutiva acerca do que foi observado.


Em meio a esse quadro, foi proposto às escolas indicadas para o Estágio a realização de oficinas de leitura com as turmas observadas. Trabalho aceito e efetivado, os resultados se mostraram benéficos para ambas as partes¹⁰. Posteriormente, no ano de 2015, esse trabalho foi desenvolvido juntamente com a Profa. Dra. Lindinalva Zagoto Fernandes¹¹,

⁸ Por exemplo: neste 2º semestre/2017, o horário do Estágio em Literatura foi colocado na 5ª feira. Tivemos que procurar uma escola cujas aulas de Língua Portuguesa fossem nesse dia da semana, no ensino noturno. A que mais se adequou a esse perfil foi um Centro de Ensino de Jovens e Adultos.

⁹ Ocorreu várias vezes o descompasso de a escola entrar em férias quando a universidade estava em pleno período letivo, geralmente em janeiro e julho; e a escola em período letivo, com a universidade em férias ou recesso, como nos meses maio/setembro deste ano.

¹⁰ Os estagiários fizeram uso de obras literárias que as escolas receberam de programas governamentais e que estavam ainda encaixotadas, pois nelas não havia biblioteca; exercitaram seus conhecimentos teóricos no estudo das obras; os alunos da escola vivenciaram de diferentes formas o literário: leituras individuais, coletivas, dramatizadas etc.

¹¹ Membro do Núcleo Docente Estruturante do Curso de Letras.




responsável pelo Estágio Supervisionado I: Língua Portuguesa, de maneira mais sistematizada. Os alunos estagiários, no período de observação, foram orientados a verificar quais dificuldades as turmas observadas apresentaram e fizeram projetos de oficinas com conteúdos integrados dessas áreas, a fim de contribuir para minimizar tais dificuldades. Os resultados, positivos, estimularam a continuidade da parceria. Ressalto aqui a importância do empenho da coordenação do Curso de Letras em fazer coincidir os horários de Estágio de Língua Portuguesa e de Literatura para a realização desse trabalho, que nem carece ser denominado *interdisciplinar*, se considerarmos a orientação dos PCNEM (2000), mas de constituição efetiva da área de *Linguagens*. É interessante ressaltar ainda que, intentando uma política mais ampla nessa direção, foi criado em nosso Projeto Pedagógico em reformulação, a disciplina *Didática de Ensino de Língua Portuguesa e Literatura*, e o componente *Estágio Supervisionado em Língua Portuguesa e Literatura*, ambos reunindo professores dessas disciplinas.

Em consequência das condições expostas, ao longo desses anos, o Estágio I em Literatura tem sido feito em disciplinas de Língua Portuguesa em escolas estaduais e municipais, com variados perfis: escolas de ensino fundamental; de ensino fundamental e médio; fundamental e médio – ensino inovador (somente por projetos); Educação de Jovens e Adultos. Há de reconhecer que, não obstante as condições que acabam se impondo na escolha das escolas – o que nos obriga a constante busca, tem se constituído um interessante aprendizado frequentar diferentes escolas, conhecer e compreender seus objetivos e métodos, seus mecanismos de funcionamento e propósito de atender a diversidade, no âmbito das políticas públicas educacionais.

Apresentadas as condições, retomamos as situações dadas como ponto de estrangulamento: o paulatino desaparecimento da Literatura dos currículos determinando a realização do Estágio em Literatura em aulas de Língua Portuguesa e a *qualidade discutível* das atividades com obras literárias, quando ocorrem.

Em seu artigo “O ensino de literatura no Ensino Médio e os documentos oficiais” (2015), Rafael Fortes e Vanderléia Oliveira nos favorecem um histórico a esse respeito, lembrando que, na LDB 5.692/71, a Literatura constituía corpo próprio, separado da Língua Portuguesa, fator determinante na organização curricular: gramática, estudos




literários e redação, disciplinas com conteúdos estanques, ministradas, às vezes, por diferentes professores.

Nesse sentido, ainda, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional Nº 9.394/96, alterou a estrutura da educação básica, ficando o ensino médio sob a tutela do Estado, havendo a preocupação de elaboração de documentos norteadores dessa etapa do ensino. Tendo em vista o Art. 24, Inciso I dessa LDB, da obrigatoriedade de “carga horária mínima anual de 800h, distribuídas por um mínimo de 200 dias de efetivo trabalho escolar” no Ensino Fundamental e no Médio, para dar conta desses conteúdos, nos PCNEM (2000) foi feito o vínculo da Literatura à Língua Portuguesa, com as boas intenções interdisciplinares de instigar ponderações mais aprofundadas na área, ampliar a comunicabilidade com/entre os alunos. A partir daqui há uma série de descasos conjuntos, bem articulados, que vão determinando o *encolhimento* gradual da literatura no ensino.

Um deles volta-se para o fato de essa junção da Língua Portuguesa com a Literatura ter sido feita à revelia da matriz curricular das universidades. Estas mantiveram a separação das disciplinas em sua matriz, de maneira a não promover a formação interdisciplinar dos graduandos, requerida pelos documentos oficiais, para atuação na base. É flagrante a necessidade de diálogo entre as instâncias competentes de ensino superior e de ensino básico, a fim de afinarem as propostas educacionais, estabelecerem políticas integradas de procedimentos, conteúdos, infraestrutura, otimizando o processo de circularização: alunos melhor formados para o ingresso nas universidades; profissionais melhor qualificados para ingresso no mercado de trabalho.

Outro fator constatado é o de que os professores do ensino superior, da área de Língua Portuguesa, estão sempre mais envolvidos com questões de ensino, com teorias educacionais, programas¹², que os de Literatura, que se mantêm no seu reduto de pesquisas de obras literárias e afins, com recusa franca à reflexão das demandas do ensino. Endossam esse argumento a estatística acerca de práticas desenvolvidas na formação de professores de Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, feita por Maria Amélia Dalvi, que apresenta uma proporcionalidade de iniciativas:

¹² Veja-se ações como as do PIBID, um dos programas de maior êxito em nosso Curso.




Na área de Linguística, por exemplo, desde os anos de 1970 têm havido, sistematicamente, publicações, congressos e atividades de divulgação científica dedicados a pensar o ensino de língua (apontando problemas nas descrições e metodologizações, didatizações e instrumentalizações do conhecimento linguístico), bem como têm havido inúmeros esforços na produção de documentos legais e nos engendramentos de políticas e programas oficiais de educação em língua portuguesa (CASTILHO, 1980; SOARES, 2002; PIETRI, 2004) – movimentos que não têm correspondência ou analogia (em relação a seu impacto) – como movimento de um campo do saber, se não apenas como iniciativas pontuais – na área de Literatura. (2015, p.147)

Tais dados têm reflexo direto na conduta do professor licenciado que, ao assumir a sala de aula, acaba não desenvolvendo muitas atividades com textos literários em coerência com a sua formação. No âmbito das atividades de Estágio, já houve situações de os alunos completarem as cargas horárias de observação sem que tenha havido uma única atividade com obras literárias. Não cabendo, por esse motivo, invalidar a etapa da observação, que objetiva o conhecimento da realidade da escola e do ensino, as reflexões incidiram, sobre a ausência de literatura nas aulas de LP, principalmente para uma conscientização da necessidade de mudança. Nesse cenário redutor, ainda, quase nunca há estudos do gênero lírico (o que é reconhecido pelas OCNEM). E, algumas vezes, os estagiários têm dado notícias de depoimentos dos professores de que eles não gostam de literatura.

Empreendimentos suscetíveis de gerar políticas de educação em Literatura estão ocorrendo, em ritmo lento, por exemplo, no fomento a pesquisas mediante a implantação de linhas de pesquisa de Ensino de Literatura nos programas de pós-graduação *stricto sensu*, no âmbito dos quais são organizados eventos e publicações científicas para veiculação de trabalhos produzidos na área. A reativação do GT Literatura e Ensino, junto à Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), em 2016, constitui-se num passo importante para essa finalidade.

A preocupação da área de Língua Portuguesa com aspectos didático-pedagógicos do ensino, *per se* não seria um motivo para o encolhimento da Literatura. Ao contrário, a arte tem a força da coalizão que os estudos linguísticos estão longe de apresentar. Desde os tempos imemoriais os grupos se reúnem voluntária e prazerosamente para coparticiparem de atividades literárias geradas pelo imaginário¹³. No geral, a

¹³ Tomo aqui o amplo sentido dado por Candido à Literatura:



coparticipação se dá como fruição do bem cultural, que vai gerando outros, em alimentação mútua. O que ocorre, então?


Não sendo possível arrolar os amplos fatores aqui, tributaria um terceiro fator à perspectiva crítica historiográfica adotada na escolarização da literatura, tanto no ensino médio como no superior, guardados os aprofundamentos, exclusiva, nos dois casos. Foi se sedimentando a informação de que trabalhar com literatura é trabalhar com historiografia da produção literária. Os conteúdos programáticos das disciplinas da área de Literaturas de Língua Portuguesa, compreendendo extensa fatia cronológica de manutenção e ruptura de tendências estético-históricas, com infinidade de gêneros e obras para serem estudados em exígua carga horária, fazem tais estudos de modo superficial, pela absorção das principais características e aplicação invasiva dessas nas obras, à guisa de análise; pela leitura de resumos, substitutos mercadológicos das obras integrais; entre outros. A aferição da aprendizagem é feita por meio de provas com questões acerca da teoria e/ou das obras literárias que, por vezes, imprimem estranha fixidez à natureza polissêmica do signo literário. Caminha ao largo desses procedimentos o reconhecimento da literatura como uma visão de mundo, uma verdade sobre o mundo, como queria Todorov (2010).

No que toca à Literatura, o campo semântico se abre para leitura, fruição, contemplação, oralização, podendo gerar outras produções criativas, ou seja, por princípio, há de se fazer o conhecimento da obra literária como expressão artística de emoções viscerais, que provoca em nós um prazer e uma vontade de ler outras obras, e um amadurecimento interno pelo contato com outras experiências humanas.

Mediante a necessidade de desenvolver um trabalho com leitura, análise e interpretação de obras, será possível a constituição de um leitor, crítico, capaz de perceber que o código, o contexto, as teorias emergem daquela expressão do humano, não

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações.

Vista deste modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. (2011, p.176)



constituindo vida própria, inalcançáveis em sua abstração? Isso pode nos remeter ao conceito de letramento e humanização que permeiam as OCN (2006).


O foco apriorístico do trabalho no contexto (pseudo)histórico, estético etc., da produção literária contribuiu para a formação de um contingente de professores não-leitores formando na base não-leitores. Aqui se flagra um outro distanciamento inexplicável da prática didático-pedagógica universitária em relação ao ensino básico. Refiro-me aos documentos oficiais, os *Parâmetros Curriculares Nacionais* para o Ensino Médio (PCNEM, 1999; 2000), os *Parâmetros Curriculares Nacionais +* (PCN+, 2002), as *Orientações Curriculares Nacionais* (OCN, 2006) que, com todos os problemas e incoerências que apresentam, afirmam sobre a inviabilidade do estudo de literatura na perspectiva historiográfica da maneira como vem sendo feita e da leitura de literatura por resumos, prescindindo-se de fruição, participação e revigoramento da própria obra no ato da leitura etc. Estamos, então, e ainda, ilegais? Melhor, por que nos mantemos ilegais, insistindo em estratégias que demonstraram sua ineficácia, desconsiderando institucionalmente a literatura em seu corpo *sano* e destruindo leitores em potencial?

Expostas algumas condições, retomo o título: “Estágio Supervisionado em Literatura: *fazer onde?*”.

Levei essa questão para discutir com os alunos estagiários – que neste ano letivo estagiaram num Centro de Educação de Jovens e Adultos (CEJA)¹⁴, antes e depois da realização das oficinas. Eles relataram que, na etapa da observação, foi mínimo o trabalho com literatura e, mesmo assim, em apenas uma das duas salas estagiadas. Um dos professores afirmou aos estagiários não desenvolver atividades de literatura por não gostar de ler.

Ocorreu-nos que as oficinas poderiam se constituir em uma das poucas oportunidades de vivência literária que os alunos do CEJA teriam, um papel didático e social que a universidade pública estaria cumprindo, e de como isso se daria se tivessem

14 Concluimos tratar-se de um sistema em situação mais complexa que o do ensino regular, por ser multisseriado – alunos de níveis diferentes numa mesma turma, que compensa trabalhos escolares com carga horária. À medida que os alunos vão cumprindo a carga horária exigida, vão saindo da turma, havendo um enorme rodízio. O rodízio se dá também pelas inúmeras faltas. E é alta a evasão. Nesse sentido, é interessante para o professor iniciar e concluir um conteúdo na mesma aula, evitando deixar resíduos de atividades para a aula seguinte, pois poderá ter alunos que não os da aula anterior, ou não ter alunos, na sala.



estagiado em uma instituição com as condições de um Instituto Federal, por exemplo, paralelo considerado interessante, pois havia uma aluna proveniente do EJA e uma do IFMT no grupo.

A primeira, esclarecendo que não tinha lido um conto ou outro gênero literário até entrar no Curso de Letras, disse:

“Penso que tanto aqui, como no IF, nós aprenderíamos algo, mas de forma diferente. Mas lá já teríamos oportunidades [prontas, dadas]. Aqui, sinto-me mais perto dos alunos, porque me identifico com eles. Não é só conhecimento, mas também o trabalho com questões humanas. Por meio do conhecimento, eles podem se tornar pessoas melhores. Terei mais certeza disso ao aplicar o projeto.”

E a segunda:

“No IFMT talvez possamos ter condições melhores para assistirmos aulas, mas, em relação às oficinas, seria “chover no molhado”, porque lá eles têm literatura. Aqui seremos mais úteis.”

Ambas, e o restante do grupo, valorizaram o trabalho em construção ali.

Com esse endosso, os estagiários se dedicaram consideravelmente aos projetos de oficina, lendo o Projeto Pedagógico do CEJA, tentando entender e superar os desafios e suas limitações na preparação das atividades. Levando em conta o perfil dos alunos do CEJA, pela primeira vez, solicitei que todos os estagiários participassem de cada oficina, colaborando com os colegas, auxiliando e estimulando pessoalmente cada aluno na consecução das atividades propostas.

Realizadas as oficinas, os estagiários perceberam como foi importante que elas tivessem sido contextualizadas – elaboradas com base na percepção das dificuldades dos alunos, o que permitiu aos graduandos mediar uma situação real de ensino-aprendizagem, de vida e conhecimento. Também foi fundamental a orientação personalizada a cada um. Os alunos do CEJA participaram de modo ativo, lendo contos, poemas, opinando, perguntando e produzindo textos em verso e em prosa.

Ao final, compreendemos que o Estágio Supervisionado passa, assim, a vitalizar o currículo, ou um modo ativo de apropriar-se dele, viabilizando relações sobre conhecimento, docência, instituição, sempre com foco nos sujeitos escolares. Compreensão extensiva ao “fazer onde?”, o campo de estágio, campo de aprendizado, reconhecido e validado pelo reposicionamento da perspectiva das situações que se apresentam e da nossa reflexão-ação-reflexão sobre elas.

Referências

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

DALVI, Maria Amélia. Como é que chama o nome disso?": Laboratórios de Práticas e Estágios Supervisionados na Licenciatura em Letras. In: RIOLFI, Cláudia (Org.). *Professor de português: como se forma, trabalha e entende sua prática*. São Paulo: Paulistana, 2015. p.144-160.

FORTES, Rafael Adelino; Oliveira; SILVA, Vanderléia da. O ensino de literatura no ensino médio e os documentos oficiais. *Revista Contexto*. Vitória, nº 27, 2015(1), p.281-304.

BRASIL. *Orientações Curriculares para o Ensino Médio. Linguagens, Códigos e suas Tecnologias*. Brasília: MEC/SEB, 2006.

BRASIL. *Parâmetros curriculares nacionais+: Ensino Médio - Orientações Educacionais complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais. Linguagens, códigos e suas tecnologias*. Brasília: Ministério da Educação/Secretaria de Educação Média e Tecnológica, 2002.

BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio. Parte II. Linguagens, Códigos e suas Tecnologias*. Brasília: MEC/SEMTEC, 2000.

PROJETO PEDAGÓGICO DO CURSO DE LETRAS. Cuiabá-MT: Universidade Federal de Mato Grosso, 2009.

PROJETO PEDAGÓGICO DO CURSO DE LETRAS. Cuiabá-MT: Universidade Federal de Mato Grosso, 2018 (em construção).

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. 3. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

A OLIMPÍADA DE LÍNGUA PORTUGUESA E A LITERATURA EM SALA DE AULA: REPRESENTAÇÕES DO DISTRITO FEDERAL A PARTIR DE NARRATIVAS FINALISTAS DE ALUNOS DE ESCOLAS PÚBLICAS

Gleiser Mateus Ferreira Valério (UnB)¹

Resumo: O presente artigo tem como finalidade a análise da proposta das Olimpíadas de Língua Portuguesa (OLP), ou seja, a produção textual do gênero memória, poesia e crônica - obras selecionadas e autores conhecidos, tal como as oficinas realizadas em sala de aula. Para tal, será analisada a leitura das obras da coleção proposta pelas Olimpíadas, as oficinas criadas para as discussões em sala, dando a devida importância ao processo de recepção por parte do leitor/aluno como alvo final e as narrativas criadas por educandos do Distrito Federal nas coletâneas de textos selecionadas pela OLP e a forma com a qual ocupa o lugar de vivência, enquanto elemento essencial na formação da identidade do indivíduo.

Palavras-chave: Literatura. Ensino. Recepção. Autoria. Lugar


Introdução

O presente artigo tem como objetivo analisar o projeto desenvolvido pelo Ministério da Educação, Olimpíada de Língua Portuguesa (OLP), utilizado e discutido em todo o Brasil com educandos do ensino básico. Para tal, buscamos questionar o trabalho realizado nas escolas a partir do material fornecido pelo concurso, sua viabilidade e importância para promover a leitura do texto Literário em sala de aula e a criação de narrativas dos estudantes a partir das atividades pedagógicas.

Quanto ao material citado, este é composto pelos Cadernos de Oficinas específicas de cada gênero discursivo e literário analisado, a saber: poesia para estudantes de 5º e 6º anos; memórias com foco nos 7º e 8º anos; crônicas para os de 9º ano do ensino fundamental e 1º ano do ensino médio. Cabe ressaltar que o gênero artigo de opinião, elaborado para o 2º e 3º anos do ensino médio, não será analisado nesta pesquisa por não se relacionar, diretamente, à relação entre Literatura e Ensino, voltado para a escrita de textos argumentativos, produção valorizada para os anos finais da formação básica por ser parte dos processos seletivos como os vestibulares e o Exame Nacional do Ensino Médio (Enem).

Por mais que, já na apresentação das oficinas, seja clara a intenção de promover a atividade de leitura e a escrita em norma padrão, aparentando uma valorização direta das questões linguísticas, o elemento literário assume grande importância ao ser base das

¹ Graduado em Letras (UnB), Mestre em Literatura e Práticas Sociais (UnB), professor da Secretaria do Estado de Educação do Distrito Federal. Contato: gleisermateus@hotmail.com




ações didáticas, centrais nas coletâneas selecionadas para questionar a temática proposta e com um resultado composto de narrativas dos adolescentes.

Sendo assim, em um primeiro momento, será analisada a relação entre Ensino, Recepção, Leitura e Literatura a partir do material que é base para a OLP, apontando os pontos em que este atinge sucesso ou até em suas próprias falhas. Em seguida, serão analisadas as narrativas finalistas de estudantes de escolas públicas na qual se questionará a representação de si e de seu local de fala, tendo como foco principal as localidades situadas nas chamadas Regiões Administrativas, periferia de Brasília, mas que apresentam perspectivas relevantes para se pensar a capital Federal fora do eixo tradicional dos monumentos arquitetônicos de Oscar Niemeyer, voltando-se para o que consideramos aqui a real “beleza” do Planalto Central - seu povo.

O processo: Leitura, Ensino e Literatura a partir das coletâneas propostas pelas Olimpíadas de Língua Portuguesa

Durante o processo das Olimpíadas de Língua Portuguesa, diferente de outros concursos, não é realizada uma avaliação específica na qual os estudantes que possuem as melhores notas são classificados, partindo para as demais fases. E aí encontra-se um dos pontos mais positivos de sua existência, o fato de observar o processo que é realizado durante um período de tempo de aproximadamente um bimestre na qual serão lidas, em aula, poesias, crônicas e memórias, gêneros separados de acordo com a série dos educandos, de autores representativos e valorizados pelo meio acadêmico como Machado de Assis, Rubem Alves, Manoel de Barros, Mario Quintana, Carlos Drummond Andrade, Zélia Gatai, Moacyr Scliar, entre outros.

Além de textos literários, o professor conta com oficinas já elaboradas para que possa conduzir suas aulas e, etapa por etapa, consiga o resultado que é a narrativa do próprio estudante. Por meio de entrevistas, pesquisas, escrita e reescrita ou mesmo da observação do cotidiano, o adolescente é levado a imergir no ambiente do qual é componente principal que é sua comunidade a partir do tema que em todos os anos se repete no projeto – O lugar onde vivo. Pode-se considerar que se trata de uma proposta positiva para a valorização da Literatura em sala de aula e o incentivo ao processo criativo por parte dos estudantes, mesmo com alguns elementos questionáveis de metodologia.




Ao receber a coletânea de textos literários, o educador deve pensar em que ponto conseguirá atrair o educando para a leitura de modo que este perceba sua importância e estabeleça um diálogo com o que é lido, visto ser um ato que transcende as próprias páginas dos livros. A percepção da obra ocupa a mente, a voz, o corpo (ZUMTHOR, 2014). O leitor entra no jogo oferecido pelo texto e nele experimenta uma série de sensações que podem ser de âmbito tanto físico quanto psicológico. Pela experiência de uma cultura leitora baseada em um modo silencioso e individual de contato com o texto, o leitor transforma o tracejar codificado das letras em construções mentais elaboradas que, em sua leitura, assumem formas, dialogam, causam embate e geram prazer.

Mais que a fruição, esta integração entre o leitor, a obra e o mundo abre espaços, expande horizontes e insere os indivíduos numa discussão sobre a sociedade da qual é integrante e deve agir ativamente. Partindo deste pressuposto, a participação do leitor não se dá de maneira puramente contemplativa ou passiva no ato da leitura, ao contrário, espera-se que, ao preencher, com suas perspectivas, a interpretação da obra, promova-se uma resposta e uma interação, sendo a Literatura dialógica, intertextual e polifônica, tal como afirma Bakhtin:

A obra, como a réplica do diálogo, está disposta para a resposta do outro (dos outros), para a sua ativa compreensão responsiva, que pode assumir diferentes formas: influência educativa sobre os leitores, sobre suas convicções, respostas críticas, influência sobre os seguidores e continuadores; ela determina as posições responsivas dos outros nas complexas condições de comunicação discursiva de um dado campo da cultura. A obra é um elo na cadeia da comunicação discursiva; como a réplica do diálogo, está vinculada com outras obras – enunciados: com aquelas às quais ela responde, e com aquelas que lhe respondem; ao mesmo tempo, à semelhança da réplica do diálogo, ela está separada daqueles limites absolutos da alternância dos sujeitos do discurso (BAKHTIN, 2003, p. 279).


De tal maneira, a leitura de uma obra pressupõe uma posição responsiva por parte do leitor. Não se trata de aceitação completa do que é lido, mas uma relação de diálogo com o texto literário, algo que não deve ocorrer apenas por parte do estudante. No caso de um material como o da OLP, a postura responsiva do professor é essencial. Caso seu trabalho se limite a reproduzir as oficinas em suas aulas, o que inicialmente pode ser uma proposta viável de relação entre Literatura e Ensino pode se tornar um processo torturante que afastará ainda mais o educando do prazer da leitura.



O educador não pode utilizar as coletâneas como uma camisa de força a ser seguida à risca e sem questionamento. Para uma real efetividade da Literatura na escola, necessita-se que se compreenda o educando como um sujeito ativo e participante do contexto histórico, social e cultural no qual está inserido. Assim como deve assumir sua postura como agente da didática proposta em sala. O material fornecido não deve ser o único, mas sim um norte a ser seguido com o qual o educador promoverá relações e interrelações com experiências e leituras. Para que possa inspirar bons resultados, deve ser, acima de tudo, uma figura inspiradora, tal como afirma Petit (2013) ao questionar o fato de que muitos destes jovens, que comportam as paredes da escola, advirem de comunidades humildes, sem uma cultura leitora ou condições de acessar o texto literário senão por meio de alguém que promova este contato. O professor pode ser este elo que incentive o prazer da leitura, assumindo sua posição de ator fundamental desta ação, sem ditar ideias e submeter o estudante a informações desvinculadas de sua realidade, elemento fundamental para promover uma atitude libertadora da educação (FREIRE, 2014).

Sendo assim, a escola não pode estar desvinculada de maneira nenhuma à realidade da comunidade na qual está inserida. Do mesmo modo, a leitura da obra deve dialogar com as experiências do indivíduo em seu cotidiano, algo que a proposta da Olimpíada faz de maneira muito produtiva ao focar no lugar vivido. Por mais que se traga autores de um período histórico diferente ou de um país distante geograficamente e culturalmente, o trabalho pedagógico é capaz de estabelecer conexões, promover debates e aproximar distâncias. Pensamos assim no ser humano em seu caráter multidimensional, e na educação como a finalidade de formular e resolver problemas essenciais, estimulando a inteligência em geral (MORIN, 2004).

Por esta razão, o educador se insere no contexto do educando enquanto mediador de discussões, propondo a análise do processo histórico na qual este está inserido, levando-o a pensar seu posicionamento enquanto elemento ativo na sociedade. Não se trata de impor ideologias ou forçar este ou aquele pensamento, mas gerar uma visão crítica, reflexiva e propositiva da realidade, algo que pode ter a Literatura como veículo de grande importância para uma efetividade maior, neste encontro com o outro construído no espaço textual, percebido e questionado no âmbito da leitura por meio da recepção. Observamos esta discussão a partir do que afirma Zilberman:




Assim sendo, ao ler, o leitor ocupa-se efetivamente com os pensamentos do outro, como advertia Schopenhauer. Mas essa experiência de substituir a própria subjetividade por outra é única: o indivíduo abandona temporariamente sua própria disposição e preocupa-se com algo que até então não experimentara. Traz para o primeiro plano algo diferente, momento em que vivencia a alteridade como se fosse ele mesmo; entretanto, as orientações do real não desaparecem, e sim formam um pano de fundo contra o qual os pensamentos dominantes do texto assumem certo sentido. Também por esse lado a relação entre os dois sujeitos – o leitor e o texto – é dialógica (ZILBERMAN, 2012, p. 44).

Nesta perspectiva, deve-se pensar a relação escola-educador-educando como um conjunto indissociável de elementos que se complementam, estabelecem relação e dialogam e a Literatura como essencial neste processo. Por meio da leitura, o leitor percebe o outro, experimenta o novo, sem que, com isso, precise deixar de lado sua própria existência, ao contrário, estabelecendo relação e promovendo intersecções que levam à produção de sentido, não do que o autor pretendia originalmente, mas algo único e individual. Leitor e texto dialogam, encontram-se, criam significados e se completam, tendo na escola um papel fundamental ao auxiliar para que pessoas acessem e possam difundir esta relação para um número cada vez maior de pessoas das mais diversas classes sociais, localidades e realidades, por mais oprimidas que sejam.

Por se tratar de um projeto de governo, ainda nos mantemos na estrutura que Zilberman (2012) considera tradicional do ponto de vista da relação Leitura e Literatura, algo fundamentalmente ligado ao Estado, por meio do consumo de antologias selecionadas para os educandos. Contudo, mesmo apresentando uma proposta próxima ao que já existe no âmbito de ensino e leitura, as Olimpíadas podem ser um importante instrumento de pesquisa no momento em que não nos limitamos apenas às coletâneas, mas nos voltamos para aspecto central de sua existência – as narrativas dos estudantes.

Se por um lado pode-se afirmar que se trata de mais um caso clássico de processo de leitura e escrita como há anos ocorrem nas escolas, por outro temos um material produzido originalmente por jovens autores fora do cânon literário e que não podem ser ignorados apenas pelo fato de não serem validados por um mercado editorial ou pelo meio acadêmico. Ao contrário, por meio destas narrativas encontramos um precioso acervo de experiências e memórias de componentes fundamentais para se pensar um país – seu povo. Nestas primeiras experiências com a escrita que observamos lampejos de criatividade e de concretização de todo o processo de leitura e recepção do texto literário.




Como afirma Petit: “Não nos esqueçamos, o leitor não consome passivamente um texto, ele se apropria dele, o interpreta, deturpa seu sentido, desliza sua fantasia, seu desejo, suas angústias entre as linhas e as mescla com a do autor” (PETIT, 2013, p. 27). Nesta premissa é que se dá a continuidade da pesquisa, observar e analisar como o Distrito Federal é representado a partir dos textos finalistas dos estudantes habitantes desta localidade do Brasil.

O resultado: a representação do Distrito Federal a partir das narrativas dos estudantes de escolas públicas

O público alvo das Olimpíadas de Língua Portuguesa são os estudantes de escolas públicas das mais variadas regiões do Brasil. No caso específico do Distrito Federal, a maior parte destas não se situam propriamente no chamado Plano Piloto, centro de Brasília, mas sim em sua periferia nas chamadas Regiões Administrativas. Nestes locais à margem da imagem clássica da Capital e seu Congresso, encontramos seu verdadeiro povo. Cabe ressaltar que se trata de localidades de trânsito intenso devido ao fato do centro econômico da região se localizar no Plano Piloto e pelo fato de ser onde se encontra os principais pontos de trabalho, a vida cultural e espaços de lazer do DF (PAVIANI, 2001).

Por mais que tenhamos uma situação marginalizada em relação ao centro desenvolvido, para a pesquisa em questão, são nestes locais em que se encontram o grande contingente de estudantes que diariamente lotam a maior parte das salas de aula do DF. Pessoas que possuem dificuldade para manter as condições básicas de subsistência, ou seja, as quais o acesso à leitura se torna algo ainda mais restrito. Tratam-se de famílias com pouca ou nenhuma escolaridade, de maneira geral, e que apresentam dificuldade em ser exemplos para estes jovens de apreço pela Literatura. Para muitos desses adolescentes, a escola é o ambiente em que poderá conhecer bibliotecas, autores e obras pouco acessíveis pela falta de livrarias especializadas na localidade ou mesmo por falta de condições de compra devido aos altos preços dos livros, ainda mais pensando famílias que vivem de salário mínimo.

Como dito anteriormente, se por um lado a OLP traz uma estrutura didática presa ao padrão clássico de coletâneas, por outro o projeto serve como uma base de incentivo à leitura por parte destes estudantes e de apoio para vários docentes, relembrando o fato de




se assumir uma postura crítica do educador e não utilizar o material como única fonte para a preparação de suas aulas. A premissa do concurso possui pontos positivos por levar o estudante a pensar a si e sua comunidade e, posteriormente, utilizar sua criatividade como base para produções que refletem não só a importância da atividade de leitura realizada em aula, mas também da representação de seu lugar. Nestas obras originais de ilustres desconhecidos do mercado editorial brasileiro, encontramos uma base sólida de análise da importância da Literatura para esses educandos e como associam o que é lido à sua realidade a partir de seus próprios poemas, memórias e crônicas.

Todos os elementos citados sobre a realidade das Regiões Administrativas são representados a partir das palavras dos jovens finalistas da OLP que se encontram na região do Distrito Federal, tal como observado na memória Família Parreiras da estudante Suzianne do Nascimento da cidade de Taguatinga DF, selecionada no ano de 2008:

Chegando lá, percebi que tudo estava começando. As ruas não eram asfaltadas como hoje, eram de terra. Quando chovia era uma lama só e no tempo de seca era uma poeira muito grande!

Na cidade em construção havia quase todas as quadras, mas não todas as casas! Havia muitas casas para serem construídas. Eram de madeira, com pouco espaço. Não tinha água, pegava do poço. (MEC, 2008, p.73)

O gênero Memória da OLP possui como base os relatos de alguma pessoa da comunidade ou da família do educando, a partir das leituras dos textos literários em sala, oficinas e entrevistas realizadas. De tal modo, estas vozes de anônimos do DF transformam-se em narrativas que relatam a formação de uma cidade repleta de migrantes que vieram para sua construção e as dificuldades de seu início ainda sem moradia para todos. Para um habitante que conhece a realidade de Taguatinga, bem como outras localidades semelhantes, esta imagem antitética da lama e da poeira possuem um valor lírico, representam as estações de chuva e seca que marcam a passagem do ano em uma paisagem que por vezes beira o desértico, com umidade baixa, calor intenso e ventos cortantes que formam verdadeiras nuvens de areia nos céus do Planalto Central. Tais exemplos dos elementos físicos do espaço se mesclam com a dura condição do povo em meio a uma sociedade excludente e que faz de seu dia a dia uma luta constante por condições consideradas básicas como a de moradia. Se pelo ponto de vista da sociedade estes relatos são silenciados e não atingem o grande público, por meio do texto dos




estudantes elas ganham outras proporções ao serem transformada em narrativas. Neste ponto, a proposta da OLP dialoga com o que preceitua Lejeune:

Ao levar alguém a contar longamente sua vida, ao partir metodicamente em busca de seu desejo de falar, ao oferecer a escuta que ele estava precisando, desencadeia-se um processo capital para ele, revolve-se bruscamente em todo um passado que não estava forçosamente pedindo para ressurgir. A emoção ou a perturbação são por vezes profundas. O prazer também está presente certamente: a alegria de falar, a alegria principalmente de ser ouvido por alguém que, dessa forma, reconhece o valor de sua vida (LEJEUNE, 2014, p. 181).

O educando, ao valorizar o relato de um membro de sua comunidade mais antigo, conhece um pouco mais de si, de sua história e de seu local de fala. Não as ditas grandes temáticas que cercam a Literatura Ocidental, mas o mais cotidiano de habitantes de cidades periféricas. Na crônica *Beleza Cega* de Pedro Kennedy do ano de 2010, estudante do Núcleo Bandeirante, traz um contraponto para a visão que se tem de Brasília. Na narrativa em questão, um narrador jovem fica intrigado com o barulho ouvido durante uma viagem de ônibus que, como ele mesmo afirma, é “ao mesmo tempo, conhecido e estranho” (MEC, 2010, p.152). Com uma fluidez incrível, o autor descreve a angústia de um jovem estudante para saber de onde vem o som de música que inebria o ambiente. Temos repetições de frases que indicam o parar constante do ônibus, algo que reflete bem a realidade de quem utiliza o transporte público, com infinitas paradas e lotado de pessoas, o que é descrito no fato de estar em pé e não conseguir observar de onde vem o barulho pela multidão na qual a primazia do espaço é esperada. Como mencionado antes, observamos o deslocamento constante de pessoas das Regiões Administrativas para o centro por meio de um transporte público precário e que não suporta o volume das pessoas que necessitam de seu uso.

Mesmo com esta dura crítica à realidade do DF, encontramos uma análise consistente, real e poética do dia a dia do seu povo. Ao chegar ao final da viagem, a personagem descobre a origem do barulho tão familiar: “um cego tocando um pandeiro, passando toda sua alegria ao instrumento”. A condução dada à narrativa demonstra o cuidado do estudante ao compor sua crônica, um olhar para a sociedade que não possuem menos qualidade que as lidas em sala oriundas de escritores renomados. O desfecho do texto deixa claro a beleza apresentada no título: “Desço do ônibus com a certeza de que



a verdadeira beleza de Brasília não está nas curvas de Niemeyer e sim nas pessoas que dão vida à nossa cidade” (MEC, 2010, p.152).


De maneira semelhante, a Crônica Rumo à capital de Gabriel da Silva Soares, seleção de 2012, descreve os percalços das pessoas que habitam as localidades próximas à Brasília e necessitam de estar em trânsito diariamente para chegar ao trabalho. Nas palavras do autor: “Aonde vou, se reúnem muitas pessoas. Elas não se falam, apenas demonstram paciência, como os monges do Camboja. Aqui eles esperam o ônibus” (MEC, 2012, p.166). Mais uma vez, o meio público de locomoção se torna elemento fundamental para o olhar cronista do estudante, parte do cotidiano de quem habita grandes centros, gastando horas em veículos lotados e com pouca estrutura. A percepção não é somente da paciência da espera, mas também do conflito de realidades que se chocam no espaço do DF ao afirmar:

“A estrada de Santa Maria e a capital é longa, e existe uma grande fronteira de realidades distintas nessas estradas que ligam as cidades do entorno a Brasília.

Dizer que não existem injustiças sociais por aqui é como dizer que não há esquinas em Brasília” (MEC, 2012, p. 167)

O que observamos é uma visão da perspectiva dos habitantes das diferentes Regiões Administrativas do DF. É o conflito que marca as estruturas de Brasília, das mansões de luxo no Lago Sul aos lotes com várias habitações na qual famílias dividem um pequeno espaço de quarto, sala, cozinha e banheiro conjugados. A frase do autor faz um jogo a partir da clássica afirmação de “não haver esquinas em Brasília”, uma falácia tão grande quanto a de se pensar que não existem injustiças sociais. Ao término da crônica, as diferenças são colocadas em cheque: “As pessoas não percebem, mas estão interligadas. E quem se vê de longe? O que se vê? Sou parte desta ponte que liga os dois pontos” (IDEM, p. 167). Por mais que um abismo social separe os componentes das diversas partes do DF, no olhar do autor, enquanto indivíduos e parte de um todo, pertencentes a um lugar, são elementos integrantes, interligados e fundamentais para sua constituição.

Neste processo de formação do lugar de fala destes autores, um ponto é fundamental para se pensar a base do povo brasiliense – os processos migratórios que envolveram sua organização territorial. Por mais que se observe um processo de produção de identidade específica pelo fato de já haver uma massa de indivíduos nascidos no DF, porém descendentes diretos de migrantes de vários estados do Brasil (em especial alguns da




região Nordeste, Minas Gerais e Goiás). Para se pensar a identidade popular das Regiões Administrativas, temos que levar em conta esta relação direta entre a cultura de vários lugares e o fato da formação local ser recente (a inauguração de Brasília se dá no início dos anos 60). A crônica *Vozes de Tião* de Leticia Ganassini é uma amalgama desta realidade. No texto, a autora descreve a Região Administrativa de São Sebastião a partir de suas pessoas, seus pares, ou como poeticamente escolhe, seus Tiãos. São estes vários indivíduos chamados Sebastião que dão a verdadeira face da cidade, seja o Tião da areia, Tião do pão de queijo, Tião Borracheiro, Tião da biblioteca ou mesmo o mendigo Tião, chamado popularmente de Tião da praça.

Para lançar um olhar sobre a sociedade, a autora não busca se basear nas imagens tradicionais e bucólicas de representar uma cidade a partir de sua exuberante natureza, seus monumentos ou seus pontos turísticos, mas de outros elementos que formam sua identidade – seu povo. É nestes homens humildes, metáforas de toda uma população, e em suas funções da comunidade em que são parte que encontramos o real significado de São Sebastião, tal como afirma a autora: “E quantas vozes de Tião estão escondidas em becos e vielas de São Sebastião e quantas histórias ainda precisam ser contadas e quantos outros memoráveis Tiãos, que sabiamente nos ajudam a serem mais humanos, amigos e amáveis precisam ser descobertos pela cidade?” (MEC, 2014, p. 176).

Considerações finais

Ao analisar o processo completo que constitui a Olimpíada de Língua Portuguesa, observamos que se trata de um fértil espaço para observação e pesquisa sobre a prática da leitura em sala de aula e de despertar o processo criativo por parte do estudante. Mais que procurar os pontos que não funcionam ou mesmo que mantêm padrões de ensino da Literatura, ao levarmos em conta as narrativas originais destes jovens oriundos das regiões menos favorecidas das capitais e centros urbanos, trazemos à baila uma perspectiva que está distante da produção literária centrada nos grandes interesses editoriais. Não se trata das obras compostas por uma elite intelectual detentora do conhecimento valorizado socialmente, mas as vozes anônimas e marginalizadas daqueles que são os verdadeiros alvos das pesquisas que tratam da importância da leitura e da Literatura no ambiente escolar.



São as leituras e as atividades desenvolvidas em sala de aula que entram em ressonância com o cotidiano destes estudantes e promovem uma nova experiência do ato de ler, seu prazer e sua fruição. É pelo saber e pelo conhecer a si e seu local de fala que o educando atinge a liberdade, fugindo de ficar à margem de seu tempo e participando do mundo da qual é componente (PETIT, 2013). Ao buscar o autoconhecimento, o adolescente sai de uma postura passiva e atua como sujeito e agente de seu tempo e de seu espaço. Pelas suas experiências é que a representação surge, solidifica e toma rumos ao que comumente analisamos na crítica literária a partir de autores já reconhecidos e da leitura de obras do cânon, aquelas que possuem valor no campo literário, tal como denomina Eagleton em *Teoria da Literatura: uma introdução* (2003). Contudo, se pensarmos que o escritor nada mais é que o leitor de outros autores, estes jovens se apropriam do que é lido para gerar sua maneira de recepção do texto literário e que não pode ser descartado ou posto numa posição de inferioridade na pesquisa em Literatura. Baseamos no que declara Michèle Petit:

Em ressonância com as palavras do autor, nos surgem palavras, palavras inéditas. É um pouco como se nos tornássemos o narrador daquilo que vivemos (PETIT, 2013, p.110).

Neste encontro entre palavras ditas e que são criadas que o estudante se torna narrador e sujeito de sua própria vivência. Se a partir das palavras contidas nas poesias, crônicas e memórias lidas em aula, ele abre caminhos para interpretar a si, é por meio de suas narrativas particulares que os vários conceitos e análises da leitura atingem seu ápice. Podemos até extrapolar o conceito de mera interpretação, mesmo porque se trata de representações de novos autores que surgem nestas seleções de narrativas finalistas. São exemplos de um trabalho que parte do âmbito pedagógico para a amplitude das concepções de mundo e de estar no mundo, funções que consideramos fundamentais da Literatura.

No cotidiano simples das Regiões Administrativas do Distrito Federal, encontramos as poesias e as metáforas de seu povo e de sua verdadeira constituição identitária enquanto lugar. Encerramos com o trecho final de *O colorido no céu de Taguatinga*, crônica de Rayanne Ferreira Aguiar, selecionada no ano de 2016, que resume todas as análises propostas e descreve a alegria pueril do período de fortes ventos nos quais os céus se tornam palco para o bailar constante das pipas: “Uma alegria! A pipa que

eu tanto admirava, estava agora em minhas mãos. Vejam só, mesmo com todos os problemas de cidade grande da minha Taguatinga, que envolvem violência, insegurança, grandes engarrafamentos e a correria do cotidiano, podemos sentir a felicidade em coisas simples” (MEC, 2016, p. 217).

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. Trad. Waltersin Dutra. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. 36 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- MEC. **Textos finalistas**. São Paulo: Ministério da Educação, 2008.
- _____. **Textos finalistas**. São Paulo: Ministério da Educação, 2010.
- _____. **Textos finalistas**. São Paulo: Ministério da Educação, 2012.
- _____. **Textos finalistas**. São Paulo: Ministério da Educação, 2014.
- _____. **Textos finalistas**. São Paulo: Ministério da Educação, 2016.
- MORIN, Edgar. **Educação e complexidade: os sete saberes e outros ensaios**. São Paulo: Cortez Editora, 2004.
- PAVIANI, Aldo. **Brasília no contexto local e regional: urbanização e crise**. Artigo apresentado no seminário "Brasília: passado, presente e futuro", Brasília, 19 a 21 de setembro de 2001.
- PETIT, Michèle. **Leituras: do espaço íntimo ao espaço público**. Tradução Olga de Souza. São Paulo: Editor 34, 2013.
- ZILBERMAN, Regina. **A leitura e o ensino de literatura**. Curitiba: Intersaberes, 2012.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

NARRAR O CAOS: O RAGNARÖK EM TEMPOS DE AUSÊNCIA, UM DIÁLOGO ENTRE MITOLOGIAS DO IMAGINÁRIO NA ESCOLA

Graciane Cristina Mangueira Celestino (UnB)¹

Robson Coelho Tinoco (UnB)

Resumo: A partir das narrativas de caos, em textos literários, HQs, algumas delas adaptadas para o cinema, o trabalho que se apresenta buscou refletir acerca da relação subjetiva que essas leituras comportam e ressignificam para adolescentes e jovens. Análise realizada a partir de pesquisa com um grupo de dez jovens, de uma escola pública do Distrito Federal, que originou o presente estudo, sendo identificadas as experiências e compreensões da narrativa e suas perspectivas.

Palavras-chave: Leitura subjetiva; Narrativas do Imaginário; Literatura; Educação


Narrativas do caos: reflexões teóricas

Como narrar o caos se ele inicialmente está no interior de cada ser humano? Como compreender o Ragnarök na atualidade? Os povos do Norte, ou nórdicos, tinham uma compreensão bastante diferenciada e ao mesmo tempo aproximada à nossa, acerca do chamado *Crepúsculo dos Deuses*. Salienta-se, aqui, que pensar o mito enquanto construção de uma sublimação do caos, não é em absoluto, pensar a destruição, e sim a formação de uma subjetividade a partir da cultura de povos tidos como *bárbaros*, utilizando para isso sua mitologia, apresentam-se as análises históricas e literárias que permeiam a Edda Poética, parte I, *Völuspá* e a sua ressignificação na atualidade, por HQs (Histórias em Quadrinhos) e adaptação para o cinema.

A *Völuspá* (A profecia da vidente) é o primeiro poema e mais conhecido das Eddas, conjunto de narrativas míticas divididas em Edda Poética e Edda em Prosa. Sua narrativa se inicia com a criação e culmina na destruição do mundo até então conhecido. Os escandinavistas e estudiosos dos temas nórdicos consideram essa narrativa a melhor fonte de estudos para a mitologia nórdica e sua compreensão, bem como para a produção literária que foi influenciada por estes textos.

Sua preservação aconteceu graças aos manuscritos do *Codex Regius*, assim como no *Hauksbók*, algumas partes desse poema também aparecem com variações pequenas na Edda em Prosa. Tanto no *Hauksbók* quanto no *Codex Regius*, a ordem das estrofes varia. Para este estudo foi escolhida a versão do segundo manuscrito, por ser o

¹ Graduada em Letras (UEG), Mestre em Educação (UnB). Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Literatura (PósLit) Universidade de Brasília. Contato: caeiro3@gmail.com.



mais utilizado como base para estudos e adaptações fílmicas, literárias e visuais, material frequentemente visto e lido por jovens e adolescentes. Faz-se necessário informar que cada um dos manuscritos contém estrofes que não são encontradas no outro.


Segundo Langer (2015), o termo *Ragnarök* seria “consumação dos destinos dos poderes supremos“. Para esse teórico, o significado citado tem raiz etimológica mais antiga que sua forma islandesa, (sing. Ragnarökkr, Crepúsculo dos poderes supremos). De maneira geral, esse termo pode ser compreendido como sendo acontecimentos anteriores à morte dos deuses nórdicos, assim como destruição de boa parte do universo. Após esse desenrolar, algumas das deidades nórdicas e alguns seres humanos teriam sobrevivido e deram origem a uma nova ordem no cosmos.

A compreensão de uma narrativa do caos, tanto apocalíptico bíblico quanto crepuscular da poesia éddica, conduz à consideração da palavra *Ragnarök* como sendo exclusiva dessa forma poética. Langer (2015) cita que sua utilização não tem ocorrência em nenhuma fonte escrita da Era Viking. Sendo assim, outros termos foram forjados a fim de tratar da destruição futura.

Essa relação entre o crepúsculo dos deuses e os acontecimentos contemporâneos foi analisada com o grupo de jovens a partir dos aportes teóricos de K. K. Ruthven, Santo Agostinho, Eudoro de Sousa, Mircea Eliade, Nicola Abbagnano, Jorge Luis Borges, Antonio Candido e Annie Rouxel. Em Ruthven, foi utilizada uma definição de mito, bem como as relações de aproximação e diferença entre a cultura nórdica e a greco-latina, além da cultura mítica hindu. Durante a pesquisa, para que os jovens pudessem compreender melhor as análises teóricas empreendidas, foi introduzida uma breve análise da *Völuspá*, e sua organização histórica.

A *Völuspá*

De acordo com os escritos, essa poesia éddica é datada do século XI, ano 1000 ou 1056 d.C, de autoria islandesa desconhecida. Em sua estrutura básica encontra-se o passado, que se inicia na estrofe 3 e vai até a 27, mais adiante das estrofes 30 até a 43 é contado o presente mítico nórdico. O Ragnarök, o futuro crepuscular, é descrito das




estrofes 44 até a 58; o que chamamos de futuro pós-Ragnarök é descrito da estrofe 59 até a 65, são exatamente 66 estrofes que compõem a Edda Poética Parte I – Völuspá.

Algumas concepções trazem à tona três ideias principais. Segundo Langer (2015): 1), estudiosos que creem nas narrativas dos deuses germânicos como sendo de origem pagã, 2) autores que receberam influências cristãs em uma composição pagã e a recontaram registrando de forma escrita, 3) a autoria era pagã e sofreu influência do cristianismo em sua fase final de composição. Logo se encontra na Völuspá um problema relacionado à autoria. Contudo, será mantida aqui a análise literária, de base histórica e social que essa composição apresenta acerca de se pensar a Ausência, enquanto sendo o Nada platônico, o ser do não-ser (Abbagnano,(2012).

A concepção de tempos que se expandem em descobertas científicas e tecnológicas, mas deixam-se dispersar pela negação do ser, tempos de angústia, transformada em frivolidade e violência contidas, que se apresentam em discursos desconectados de uma sociedade real, pode ser interpretada como no mito, os homens estão e encontram-se perdidos em seu interior, e estes questionamentos permearam a leitura tanto da *Edda poética*, quanto do texto *O Livro dos Seres Imaginários*, que foi introduzido no final da pesquisa, com o intuito de relacionar as narrativas de ambos os textos, a fim de relacionar as *Mitologias do Imaginário*, descritas no livro e as que estão contidas na Völuspá. Essa análise das categorias de compreensão dos povos nórdicos em relação ao crepúsculo, e de sua crença nos deuses, é também uma ressignificação da narrativa mítica em nossa sociedade, e em leituras literárias por vezes pouco discutidas e lidas.

A experiência mítica pode ser compreendida como aquela que não tem uma vivência direta no ser humano. Sua concepção está intrinsecamente ligada à questão da linguagem, e assim como ela não se explica de forma objetiva, sua subjetividade é interior ao ser, o Ragnarök é uma experiência diária, a transcendência do pensar, o caos interior em que se constituiu uma sociedade que se dispersa em conflitos políticos, religiosos e ideológicos.

Os povos do norte, ao contarem em poesia o crepúsculo dos deuses, também colaboraram para a compreensão da criação tanto quanto da destruição, como resistência à inteligência meramente exterior, além de terem sido influência para escritores que utilizaram essa experiência subjetiva para compor seus textos literários. O



narrador apresenta um labirinto e como tal tem suas ramificações, uma experiência com a inteligência interior, ligada à afetiva e que se relacionam com a cognição.


As Mitologias do Imaginário

Utilizou-se o termo *Mitologias do Imaginário*, para fazer alusão ao conjunto de ficcionalizações dos seres, lugares e suas origens, de acordo com as culturas a que pertencem pesquisa de doutorado em andamento. Sendo a mitologia um conjunto de mitos, estudo sobre suas origens, evolução e significado em relação à cultura a que pertence, o imaginário seria, portanto, a ficcionalização dessas características que estão em constante resignificação, quer como jogos; a) o *game* chamado Ragnarök tem grande influência entre os jovens que fizeram parte da pesquisa; quer como filmes, b) *Thor Ragnarök* será lançado em 2018, filme baseado na narrativa mítica da destruição; assim como as Histórias em Quadrinhos; c) *Thor*, a comercialização de livros e dicionários para jovens, com essa temática, tem sido bastante difundida, isso ocorre pelo fato de o mercado utilizar estratégias para venda de produtos, sem que haja uma reflexão acerca desse objeto.

Entretanto, é importante citar que algumas dessas leituras necessitam de uma reflexão tanto do professor quanto dos jovens, porque muitas distorcem o literário, outras adaptam de maneira genérica o texto. Todos esses aportes, sendo eles escritos, virtuais, visuais ou cinematográficos conduzem a alguns questionamentos, tais como: o ser humano está em busca de resignificar sua interioridade? A presença do Nada assusta e conduz a uma fuga da realidade? Como essa mercantilização afeta as compreensões individuais e coletivas?

Ruthven cita *Confissões* de Santo Agostinho na parte XI, 14. Ele retira do texto uma afirmação que sentencia como uma provável resposta ao que é “mito”. No entanto, o texto de Agostinho diz respeito ao tempo; em Eudoro de Sousa se encontra uma provável explicação para a citação de Ruthven: Eudoro concebe os termos *Lonjura* e *Outrora* como o desconhecimento do espaço que medeia o significado intrínseco dessas duas palavras ou conceitos.

Ainda segundo Eudoro, a possibilidade de *lonjura* e *outrora* estarem sujeitos à mediação espaço-tempo, pois “o bom senso quer que a distância se perca na




lonjura, e que o outrora absorva o antigo...” (SOUSA, p. 223, 2004). Essa referência é estabelecida ao discutir a relação História e Mito: o ser não conhece o espaço mediado pelo distante e o próximo, sua linguagem é possível para o entendimento das questões de antigo e atual.

E nesse sentido o melhor exemplo seria a narrativa da criação do universo, que foi lida pelos jovens para sensibilização ao texto, que se inicia com a história do gigante do gelo Ymir, contada para fazer alusão ao nascimento do primeiro homem. Segundo o mito, a vaca Audumbla nutria o gigante com seu leite, e fazia isso se alimentando do sal e da água que lambia do gelo do próprio gigante. Um dia enquanto lambia as pedras de sal, viu um cabelo de homem; no outro dia, a cabeça inteira apareceu, e no terceiro dia o corpo completo, belo, ágil e forte.

Esse ser era um deus; dele e de uma mulher da raça dos gigantes surgiram os três irmãos, *Odin*, *Vili* e *Ve*, que mais tarde matariam Ymir, um assassinato parental, que também é bastante discutido em outras narrativas míticas, inclusive a bíblica. A partir da substância do corpo do gigante, eles formaram a terra; do sangue derramado, foram formados os mares; de seus ossos, montanhas; de seus cabelos árvores; de seu crânio, os céus; e do cérebro, as nuvens.

A criação da Terra surgiu das sobancelhas de Ymir, e Midgard (terra média) se tornaria a morada dos homens. Para que houvesse ordem no cosmos, *Odin* separou os períodos entre dia e noite, as estações, e colocou no céu o sol e a lua, traçando seus cursos. Logo após, os deuses viram que faltava ao mundo criado algo, estava incompleta sua obra, criaram o ser humano. De um freixo fizeram o homem, e do álamo fizeram a mulher, o primeiro homem chamou-se *Aske* e a primeira mulher *Embla*. Após a criação de seus corpos, *Odin* deu-lhes a vida e a alma, *Vili* lhes dotou de razão e locomoção, e *Ve* presenteou-lhes com sentidos, expressão e discurso, então Midgard foi entregue a ambos para que fizessem sua morada.

Esta crença descrita na *Völuspá* diz que o universo todo é sustentado por uma árvore que floresceu do corpo de Ymir. Essa árvore chama-se *Ygdrasil*, possui três raízes que passam por *Asgard* (morada dos deuses), *Jotunheim* (morada dos gigantes do gelo) e a terceira por *Niffleheim* (morada dos mortos, região das trevas e do frio eternos). Essas raízes teriam a seu lado uma fonte. Como a primeira raiz penetrava *Asgard*, ela era cuidadosamente tratada pelas três Nornas, *Urdur* (passado), *Verdande*



(presente) e *Skuld* (futuro), a essas três deusas pertence o destino. A segunda raiz penetrava Jotunheim e era chamada de o poço de Ymir, onde ficava a sabedoria e a inteligência, a terceira raiz nutria *Nidhogge* (a escuridão) e era corroída perpetuamente.


Mais à frente na narrativa da *Völuspá*, uma vidente ou profetisa, é questionada por Odin, o pai dos deuses, acerca do futuro de todos eles. Isso ocorre durante um dos inúmeros banquetes dados por ele no *Valhala*, salão para onde eram levados os guerreiros após sua morte honrosa, em batalha. A poesia comporta imagens visuais flamejantes e majestosas, o ritmo dos versos vai se acelerando de acordo com o surgimento de cada visão da profetisa, quando se aproxima do fim as descrições são catastróficas. Langer (2015) cita que há uma fragmentação da poesia em eixos temáticos, que se revestem de núcleos específicos e desses surge uma ordem textual construída a partir de uma narrativa de caos.

Para compreensão rápida desses chamados eixos temáticos, apresenta-se aqui sua ordem textual: a) a profetisa narra a criação do mundo; a batalha dos deuses *Ases* e *Vanes*; b) são narrados os eventos do futuro, a morte de um dos filhos de Odin, *Balder*; c) logo depois é narrado o crepúsculo, a batalha entre os deuses e a regeneração final do universo. Interessante perceber que essas narrativas constroem diversas ligações entre crenças mitológicas tanto ocidentais quanto orientais. Boyer (1983) inclui também as crenças persas, a idade de ouro clássica e o apocalipse bíblico à narrativa nórdica, *Völuspá*.

Nesse sentido, esse texto, mesmo que aparentemente mítico-literário, poderia ser compreendido como um reflexo de uma política de surgimento de um governante poderoso para devolver ao mundo sua ordem, isso na Islândia e Noruega. Existem inclusive algumas teorias acadêmicas relacionadas ao fato de os reis germânicos descenderem diretamente de deuses. Segundo Borges (2006), não existia uma unidade política entre esses povos, pois eles reconheciam uma outra forma de unidade, a nacional.

A pesquisa na escola

Durante a introdução dessa narrativa para os jovens foi necessário apresentar ambos os textos, em um segundo contato foram entregues questionários




acerca da leitura relacionada com a narrativa de criação, em um terceiro contato foi iniciada uma leitura individual do texto sobre as Nornas, contido no Livro dos Seres Imaginários, logo após partiu-se para a reflexão acerca do caos, nesse sentido, essas narrativas podem ser compreendidas como tentativas de representar a capacidade de revestir a linguagem de significação, o que refletiu no sentido da existência enquanto um artifício banal para a distinção de nossa verdadeira necessidade. “Mas a negação, aqui, é como que um encantamento coisístico, mediante o qual, da lonjura, *parece* fazer-se um distante e, do outrora, um antigo” (SOUSA, p. 224, 2004).

Nesse aspecto ilustrativo apresentado por Eudoro de Sousa, incorre uma forma rica para tecer texto e imagens, que reflete o fazer literário como uma negação e um encantamento, personificado na construção de ritos instituídos e criados por cada cultura a partir de sua sociedade, história, mitologias e crenças, o que seria o revisitar da narrativa mítica em vários momentos históricos e sociais da humanidade.

O Ragnarök pode ser compreendido na atualidade como uma demonstração de busca, procura, estranhamento de mundo, sentidos pelo homem contemporâneo. “Por querer ou sem querer (mais verossímil é o sem querer), transpusemos o limiar de outro, a que, no fundo de nós, não éramos alheios” (SOUSA, p. 224, 2004). Essa desmistificação não é proposta como uma ruptura, mas sim um questionamento do outro, da realidade a partir da história, da compreensão do leitor em relação ao tempo, aos limites, à sua transposição, e nesse aspecto apresenta no desequilíbrio o surgimento do sentimento de ausência, um sentir o nada, a necessidade de ter significados no decorrer da vida, pois o tempo e a evolução ressignificam e constroem diferenças.

A ressignificação da interioridade do ser humano se apresenta ao analisar os espaços. Esses já não são tão demarcados, a contemporaneidade tratou de fragmentar o espaço social e histórico porque apresentam poder, a política e a cultura estão sendo ressignificados para que pareçam claramente submetidas às classes dominantes. O deslocamento interior apresenta indeterminação. Destarte, Antonio Candido (2000), reflete acerca do campo social, político, cultural e a obra de arte, justamente por esta influenciar o meio sócio-histórico.

[...] qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte? Digamos que ela deve ser imediatamente completada por outra: qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio? Assim poderemos chegar mais perto




de uma interpretação dialética, superando o caráter mecanicista das que geralmente predominam (CANDIDO, 2000, p. 18).

A presença desse questionamento acerca da interpretação dialética da arte, foi utilizada como fio condutor para pensar o caráter mecanicista que nos lembra Candido, de algumas expressões artísticas que comportam uma relação de afastamento. Entretanto é necessário refletir acerca das construções e concepções de literatura e linguagem, refletindo de maneira a problematizar esse deslocamento para encontrar a si, onde o ser convoca o não-ser para assumir um papel, papel de iniciação, percursos que passam pelo autoconhecimento, buscando assim ultrapassar os limites.

A definição de Nada como alteridade, dada por Platão, pode ser compreendida como “a alteridade do ser, ou seja, a negação de um ser determinado” (ABBAGNANO, p. 810, 2012). Essa possibilidade do fictício no efeito de pensamento filosófico platônico nos conduz a outro mundo além do real. Contudo essa definição necessita de uma reflexão dialética acerca da relação entre “o novo e a tradição”, pois só é possível pensar um futuro, se este se constitui em questionamentos do passado e seus reflexos no presente.

Esse conceito das narrativas apresentadas aos jovens, portanto, foi caracterizado como uma travessia de fronteiras entre o mundo real e o mundo sensível, inteligível. A linguagem ultrapassa as determinações do real, o fictício possibilita o imaginário, e provoca um deslocamento com o interior e o exterior do texto. Sendo assim, a leitura subjetiva destes textos pode constituir uma realidade interior que encontra espaços de caracterização, criação de outro mundo possível. Um mundo que possa suplementar e permitir que a linguagem seja explorada.

Durante a pesquisa sobre a narrativa do Ragnarök, foi apresentada aos jovens a perspectiva de poetas pagãos terem reinterpretado algumas imagens de origem cristã, mimetizando seus cultos e mitos originais. A hipótese de uma potencialidade da linguagem escrita ter se fundido em um momento de tradição pagã oral, para mais tarde ser narrada definitivamente por parte de alguns escritores cristãos, dando a forma que se conhece aos poemas éddicos atualmente foi reconhecida como provável constatação dessas influências. Eliade diz que para as sociedades primitivas, o fim do mundo, o apocalipse, o Ragnarök, já ocorreu, “os mitos de cataclismas cósmicos são



extremamente difundidos. Eles contam como o Mundo foi destruído e a humanidade aniquilada, com exceção de um casal ou alguns sobreviventes” (ELIADE, p. 53, 2013).


Borges (1966), em seu livro *Literaturas Germanicas Medievales*, menciona as Eddas, ao se referir a artigos que foram escritos em espanhol tendo por base estudos relacionados à poesia de origem germânica e nórdica. Cita o caso da publicação por Baltasar Gracián, em 1648, na Espanha, do texto *Agudeza y Arte de Ingenio*. O autor inclui em seu décimo discurso uma passagem relacionada a *Skáldskaparmál*, ou seja, à dicção da poesia, as metáforas poéticas nórdicas.

“La Skáldskaparmál y la Agudeza y Arte de Ingenio, redactada cuatro siglos después, son herbarios de metáforas, pero la primera exponía una tradición y la segunda quería ser el manifiesto de una escuela literaria, el conceptismo” ((BORGES, p. 45, 1966). Ao definir essa manifestação do significado e importância da narrativa mítica em várias imagens simbólicas e de simbologia, pode-se perceber como as influências teóricas são construídas, Gracián buscou, segundo Borges, descrever a importância das metáforas e da poesia para a tradição oral no medievo, o que, ainda segundo o autor, seria utilizado depois para embasar a poética do conceptismo literário.

É importante analisar que os textos são uma maneira de se desejar uma experiência com o literário que preceda a decodificação de signos, estabelecida também como uma transmissão de um *habitus cultural* “ o desejo de ler ou reler é um desejo de conhecimento que nasce de uma vontade de compartilhar com os outros leitores, e a palavra desempenha um papel essencial.” (ROUXEL;LANGLADE;REZENDE, 2013, P.73). Essa perspectiva das autoras é comprovada ao se analisar a estrutura do próprio texto. Das 66 estrofes da Edda Poética, só 20 podem ser lidas como tendo influência de tradições culturais diferenciadas.

[...] a recepção de um texto literário é uma “experiência literária” apenas quando envolve o ser por inteiro. E é precisamente quando ela se assenta em fenômenos longa e unanimemente condenados, por serem ilusão referencial e identificação, que ela atinge certo grau de plenitude (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013, p. 204).

Nesta perspectiva, a partir das leituras acerca dos tipos e níveis de transculturação descritos por Rama (2001), foi formulado um conceito – o de *simulacro de criatividade* – para delimitar o envolvimento do leitor com o texto e como poderia se dar essa experiência. Destaca-se que a delimitação do termo está em estado



embrionário, tendo surgido da necessidade de compreender a apreensão da narrativa mítica na atualidade e o grau de subjetividade que ela comporta.


Anteriormente citado aqui, Borges também anuncia essas representações nacionalistas na cultura germânica. Para Eliade existe uma espécie de ressignificação dos Eleitos, sendo eles “a raça ariana” ou o “proletariado”. O autor utiliza essa metáfora para explicar a maneira como é compreendido o Ragnarök em tempos de caos, essa expressão de uma Providência que se anuncia para compensar os eleitos por todos os desgastes, dores e sofrimentos pelos quais passaram.

Narrar o caos é uma situação atemporal, pois o mito comporta a estrutura de uma narrativa densa. Possui simbologia, estabelece relação metonímica e um conceito metafórico para saída, a descrição de uma sociedade que se constrói e destrói a cada vinte anos, uma realidade indefinida, “um Aske” e “uma Embla ” que não se sentem parte do mundo. Como no mito nórdico, a eles é entregue a Midgard para que dela cuidem e façam sua morada, mas apesar dessa generosidade dos deuses para com o homem, acalenta-se um desejo por um mundo purificado de todo mal, uma espécie de resgate das várias transposições do mito durante os tempos.

Observa-se que “o mito é linguagem da sensibilidade e da imaginação; que é da sensibilidade e da imaginação que parte o impulso mítico, criador de mitos” (SOUSA, p. 285, 2004). Essa compreensão de mito que está para a sensibilidade como a ciência está para o inteligível já era bastante discutido por Eudoro de Sousa: o apontar para aquilo que transcende, para o ser enquanto construção de uma tentativa de solução de problemas, contestação de fronteiras, de limites, operar no modo de conhecimento, reconhecer a sensibilidade que permeia as relações descritas por essas narrativas, aparentemente desprovidas de qualquer racionalidade.

Considerações Finais

Finalizando a pesquisa com este texto literário, o Ragnarök. Apresentou-se aos jovens *O livro dos Seres Imaginários*, publicado por Borges e Guerrero, em 1957, primeiramente como Manual de Zoologia Fantástica, dez anos depois ampliado e lançado com o nome atual, foi realizada uma leitura inicial de seis narrativas dispostas no livro que fazem alusão à Edda Poética, parte I, Völuspá. Relata-se que, para




realização deste escrito, foram necessárias algumas reflexões e observações, tanto literárias como históricas, pois se percebeu, logo no início, que algumas fontes eram insuficientes em relação ao contexto social e filosófico. A pesquisa por autor / intenção do autor / narrativa mítica / e a possibilidade de intervenções e interpretações do leitor foram cansativamente lidas e relidas. Algumas fontes teóricas foram descartadas por não abranger a proposta desta análise, a investigação de alguns traços da cultura nórdica e experiência leitora possibilitou um momento de crescimento cultural.

Acredita-se que o trabalho com as narrativas do imaginário possam ser realizadas em diferentes faixas etárias, com adequações de linguagens e suportes, assim como ajustar o grau de dificuldade ou exigência da análise ao trabalho. Diante dessa possibilidade, pensa-se que é importante que os profissionais do ensino de Literatura concebam suas reflexões em aportes que possam ofertar reconhecimento das influências culturais dos povos em sua cultura e tradição leitora, pois o público alvo da formação acadêmica em nível de licenciatura são adolescentes e jovens que, de acordo com a pesquisa que está em andamento, em sua maioria, comportam uma curiosidade crescente ao ler, interpretar, solucionar questões, vivenciar situações, refletir sobre o que leem, em especial quando se trata dessas narrativas.

O caos não é o fim; ele apenas sentencia uma nova jornada do ser em busca da compreensão de seu papel no mundo. Ao selecionar esse *corpus* literário para análise, buscou-se levar em conta a experiência leitora dos jovens escolhidos, além de desenvolver algumas reflexões acerca do papel do texto literário na subjetividade do jovem. Um tempo de ausência se apresenta, o nada é entendido como a procura pela alteridade. Em um espaço de fronteiras que se dispersam, o conhecimento incorre em transformação. Nesse ponto, o presente trabalho buscou salientar a importância do estudo e análise de textos literários que influenciam as leituras empreendidas pelos jovens na atualidade.

Referências bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; rev. da trad. e trad. dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.



AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. 2ª ed. Trad. de J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis: Vozes, 2013.

ARIAS, Martín; HADIS Martín (Orgs.). *Curso de Literatura Inglesa*. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BORGES, J. L. *Literaturas Germánicas Medievales*. Buenos Aires: Tauros, 1965.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1998.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. (Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro).

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Trad. de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LANGER, Johnni (Org.). *Dicionário de Mitologia Nórdica: símbolos, mitos e ritos*. São Paulo: Hedra, 2015.

ROUXEL, Annie; LANGLADE, Gérard; REZENDE, Neide Luzia de (Orgs.). *Leitura Subjetiva e ensino de Literatura*. Trad. de Amaury C. Moraes *et al.* São Paulo: Alameda, 2013.

RUTHVEN, K. K. *O Mito*. Trad. de Esther E. H. de BeerMann. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SOUSA, Eudoro. *Mitologia, História e Mito*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2004.

DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA: UM RESGATE À LITERATURA INFANTIL E JUVENIL

Josineia Sousa da Silva (Ufes)¹

Resumo: Neste trabalho apresenta-se uma análise de caráter bibliográfico-documental e matriz histórico-cultural, cujo objetivo é recuperar pesquisas concernentes à Leitura e Literatura Infantil e Juvenil publicadas pela Revista da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) desde a sua fundação, em 1986. Inspirado nas discussões do grupo de pesquisa Literatura e Educação, da Universidade Federal do Espírito Santo, intenta-se evidenciar, do ponto de vista qualitativo, o espaço dedicado pela crítica a essa especificidade em um contexto mais amplo da Literatura Comparada no Brasil. Com os resultados, nota-se um amplo campo a ser explorado.


Palavras-chave: Revista Brasileira de Literatura Comparada; ABRALIC; Literatura Infantil; Literatura Juvenil.

Ao escrever sobre o campo de trabalho com a Literatura Infantil no Brasil, a crítica Regina Zilberman (2003) considera haver ainda um projeto tão extenso em que, para a mesma, constitui a tarefa do investigador análoga a de Cristóvão Colombo – “pensa-se ter descoberto o caminho para as Índias quando de fato, mal se tangenciou um continente inexplorado” (ZILBERMAN, 2003, p. 11). A analogia se justifica considerando os enganos e preconceitos referentes ao gênero em questão, tal qual o novo mundo do “descobrimento” no século XV.

Para Zilberman (2003), os estigmas pouco visibilizados e permanentes ao gênero diminuem o potencial intelectual e reprimem os meios de evidenciar a vitalidade estética e fraquezas ideológicas intrínsecas à Literatura Infantil. Além disso, para a autora, “A literatura infantil é um campo a ser privilegiado pela Teoria Literária, devido à rica contribuição que proporciona a qualquer indagação bem intencionada sobre a natureza do literário” (ZILBERMAN, 2003, p. 12). E, em paralelo, “A literatura nomeada juvenil emerge [...] com identidade própria, evidenciando sinais peculiares, ainda que não exclusivos dela” (ZILBERMAN, 2014, p. 179).

Assim, em consonância aos apontamentos da autora, situado nas discussões do grupo de pesquisa *Literatura e Educação*, coordenado pela professora Maria Amélia Dalvi, empreendido no contexto da Universidade Federal do Espírito Santo com estudos acerca do livro, da leitura, de leitores e na inter-relação entre Literatura e Educação,

¹ Graduada em Pedagogia, graduanda em Letras e mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo. Contato: josineialis@gmail.com.




esse trabalho tem como mote de discussão a produção crítica da literatura Infantil e Juvenil em um espaço próprio reconhecidamente de Literatura Comparada, haja vista o caráter de produção, ampliação e impacto das pesquisas veiculadas pela Revista da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC).

O recorte disposto à análise aqui apresenta pesquisas relacionadas à produção crítica Infantil e Juvenil sistematizada em trinta diferentes publicações da revista, a qual dá a público em 1991 seu primeiro número de publicação e em 2017, seu trigésimo e último número. Mais particularmente, a partir dos dados, discute-se em que perspectiva essa entidade civil de caráter cultural, que congrega professores universitários, pesquisadores e estudiosos de Literatura Comparada, tem recebido, publicado e se reportado a produção literária correlacionada a crianças e jovens.

A partir do levantamento bibliográfico mencionado, em consonância com as contribuições do pensamento de Roger Chartier (1990), Regina Zilberman (2003; 2014), Nelly Novaes Coelho (2000), Edmir Perrotti (2009), e outros autores, leva-se em conta: 1) O lugar dedicado a literatura Infantil e Juvenil em um contexto referencial de produção crítica de Literatura Comparada no país; 2) as peculiaridades próprias do gênero literário Infantil e Juvenil como lugar autêntico para reflexão e produção crítica literária; 3) o volume de produção do gênero mais evidente no século XX; e, também, 4) o forte influência da indústria e política cultural engendradora na difusão da leitura e produção literária para crianças e jovens leitores.

Em paralelo, considerando que para Chartier (1990) os meios intelectuais e as classes sociais produzem disposições estáveis ou partilhadas, variáveis próprias de um mesmo grupo e, também, esquemas intelectuais, os quais, uma vez incorporados possibilitam criar representação, compreensão de sentido do presente e possíveis interpretações de outros espaços; metodologicamente, na tentativa de recuperar minuciosamente todas as pesquisas atravessadas pelo gênero em questão, buscamos recuperar na própria plataforma da Revista, prioritariamente, pesquisas contempladas pelos descritores: “Literatura Infantil”, “Literatura Juvenil”, “Criança(s)”, “Jovem(s)”, “Infantil”, “Juvenil”, “Infantojuvenil”, “Infanto-juvenil” e “Infantil/juvenil”.

São expressões e palavras que, semanticamente, pelas suas variações, apresentam, a partir de uma tradição de pesquisas, representações próprias de um lugar ainda em exploração e, em constante avanço, retomando as afirmações de Zilberman (2003). Por



outro lado, de acordo com Chartier (1990) estão aparentemente determinadas/permeadas pelos interesses de um grupo social, que, através dos seus próprios recursos, as constitui.

Entretanto, a partir do alargamento de produção da leitura Infantil e Juvenil nas últimas décadas do século XX, Edmir Perrotti (2009), problematiza o significado social das iniciativas que visavam à difusão da leitura junto à população infantil e juvenil no país e, de outro modo, questiona o processo de generalização da cultura e democratização dos bens culturais que poderiam ser vistos como um arranjo promovido pelas elites controladora do estado e a indústria cultural, no sentido de articular um processo de modernização capitalista. Assim, diante dessa e de outras frentes de problematizações que atravessam esse gênero literário, neste trabalho questiona-se sobre os diferentes modos e em que medida discussões correlatas a essas se apresentam no *corpus* inventariado.

Descrevendo a fonte de análise

De acordo com os dados apresentados no próprio sítio eletrônico do periódico em questão, nota-se uma vinculação direta entre a revista analisada aqui em suas diferentes edições e a Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC, que promove eventos científicos e reúne estudiosos de Literatura Comparada em âmbito nacional; colabora para ampliação de estudos comparatistas em nível de graduação e pós graduação em Letras e, dentre outras atribuições; promove congressos, seminários, simpósios e cursos destinados ao público acadêmico².

A revista por si mesma conta com um foco e escopo que engloba o aceite de submissões concernentes a Literatura Comparada, em qualquer língua, em nível nacional e internacional; com um processo de avaliação pelos pares; política de acesso livre, proporcionando a democratização do conhecimento e; atualmente, conta com uma periodicidade quadrimestral, volume de produção nem sempre presente. Recuperando o histórico de volumes já publicados, podemos ver que, há anos em que não consta

² Ver mais em: (<http://www.abralic.org.br/institucional/apresentacao/>).

publicações. Entretanto, de 2006 a 2015 publica-se semestralmente; e em 2017 três vezes no ano, como demonstra o quadro.


Quadro 1: Apresentação geral de publicações da Revista Brasileira de Literatura Comparada

| ANO | V. | N. | ABORDAGEM | ANO | V. | N. | ABORDAGEM |
|------------|-----------|-----------|------------------|------------|-----------|-----------|--------------------|
| 1991 | 1 | 1 | x | 2010 | 12 | 16 | x |
| 1994 | 2 | 2 | x | | 12 | 17 | x |
| 1996 | 3 | 3 | x | 2011 | 13 | 18 | x |
| 1998 | 4 | 4 | x | | 13 | 19 | x |
| 2000 | 5 | 5 | x | 2012 | 14 | 20 | x |
| 2002 | 6 | 6 | x | | 14 | 21 | x |
| 2005 | 7 | 7 | x | 2013 | 15 | 22 | Juvenil |
| 2006 | 8 | 8 | x | | 15 | 23 | x |
| | 8 | 9 | Juvenil | 2014 | 16 | 24 | x |
| 2007 | 9 | 10 | x | | 16 | 25 | x |
| | 9 | 11 | x | 2015 | 17 | 26 | Infantil e Juvenil |
| 2008 | 10 | 12 | x | | 17 | 27 | x |
| | 10 | 13 | Crianças | 2017 | 18 | 28 | Infanto-Juvenil |
| 2009 | 11 | 14 | x | | 18 | 29 | x |
| | 11 | 15 | x | | 18 | 30 | x |

Fonte: sistematização da pesquisadora.

Como se pode constatar, alguns números de publicações variam de acordo com o volume da revista a cada ano. Dessas, constam 396 artigos publicados, o que confere um número equivalente de autores ou mais, levando em conta que alguns artigos são produzidos, em alguns casos, por mais de um pesquisador. Assim, levando em conta o total de publicações em relação ao número de exemplares publicados, tem-se uma média de 13 artigos por número de publicação, dos quais consta em cinco diferentes números, pelo menos um título correlacionado a nosso tema de interesse; o que representa um percentual menos que 2% de representatividade da Literatura Infantil e Juvenil no contexto geral de literatura comparada nesse lugar de produção crítica.

Retomando ao quadro podemos verificar a ausência da temática “Infantil” como tema independente do gênero literário. A palavra vem sempre acompanhada de uma seguinte ou, de outro modo, supõe sua autonomia quando dá a ver o termo “criança”. Nesse contexto a literatura Juvenil é mais recorrente, contudo, desde a primeira publicação da revista no ano de 1991, só em 2006 nota-se a primeira inferência ao tema em questão. A partir disso, são publicados outros quatro artigos: em 2008; 2013; 2015 e




em 2017, demonstrando, com isso, um possível despertar para a reflexão e inserção da literatura Infantil e Juvenil também no âmbito da literatura comparada no Brasil.

De outro modo, elencando os sujeitos e os trabalhos publicados, temos: no v. 8, n. 9 (2006) - Lições de viagens, devoção religiosa e sobrevivência nos trópicos: o Brasil no romance Juvenil francês oitocentista, de Andréa Borges Leão; no v. 10, n. 13 (2008) - Retomada do "cânone" para crianças brasileiras: tradução, transcrição ou adaptação do Outro nas Fábulas de Monteiro Lobato?, de Flávia Mara de Macedo; no v. 15, n. 22 (2013) - literatura Juvenil na escola, de Benedito Antunes; no v. 17, n. 26 (2015) - Imprensa e Literatura: o caso dos periódicos na formação do leitor Infantil E Juvenil em Mato Grosso, de Renata Beatriz Brandespin Rolon e, por fim, no v. 18, n. 28 (2017) - Literatura infanto-juvenil: discussões sobre o panorama histórico e gênero literário e suas características. Produção literária. A prática da leitura na escola e na sociedade, de Ricardo Santos David.

Com exceção do artigo publicado em 2006, o qual não consta palavras-chave, os trabalhos citados foram recuperados por títulos ou palavras-chave e indiciam um lugar próprio de crítica e análise. Temos como indicadores os seguintes grupos de palavras: 1) Monteiro Lobato, La Fontaine, fábulas, adaptação, tradução; 2) literatura juvenil, ensino de literatura, formação do leitor, Reinaldo Moraes, Edney Silvestre; 3) Literatura infantojuvenil mato-grossense. Periódicos juvenis. Formação do campo. Leitores; e 4) Literatura; infanto-juvenil; Livros.

Sinteticamente, os indicadores acima direcionam o nosso olhar respondendo sobre o modo como a Literatura Infantil e Juvenil tem estado presente no âmbito da Literatura comparada. E por outro lado, indicia uma trajetória pioneira e própria dessa produção crítica, corroborando para a inscrição e ampliação de exploração desse gênero literário.

Andréa Borges Leão (2016) partindo de origens sociais, linhagem materna e paterna, de estratégias de aliança no universo letrado, inserções na república das letras, apresenta duas figuras femininas típicas: Amelie Weise Schoppe e Julie Nicolase Delafaye. Familiarmente bem-dotadas por capital escolar e cultural convertidos em educação e escrita. Segundo a autora, trata-se de mulheres que constituem um polo dominante no mundo da produção intelectual e, portanto, dá a ver essa atuação. De outro modo, pensando no processo de adaptação e tradução, Renata Beatriz Brandespin Rolon (2015) diante de textos do escritor brasileiro Monteiro Lobato, interroga sobre a



passagem das Fábulas do escritor francês La Fontaine, um dos principais “modelos” de literatura para a infância no Brasil do fim do século XIX e início do século XX.


Mais preocupado com a literatura Juvenil, o ensino de literatura e a formação do leitor, o crítico Benedito Antunes (2013) discute a suposta especificidade da literatura Juvenil e seu uso escolar em um trabalho comparativo de duas obras, *A órbita dos caracóis* (2003), de Reinaldo Moraes, e *Se eu fechar os olhos agora* (2009), de Edney Silvestre, sobre os quais, para o crítico, os livros apresentam em comum uma possível destinação ao público juvenil, ainda que nenhuma das duas obras analisadas tenha sido concebida com essa finalidade.

Na publicação de Renata Beatriz Brandespin Rolon (2015) verifica-se um trabalho mais focalizado na formação do campo literário detido em Mato Grosso, sobre o qual a autora perfaz o caminho que revela a história da literatura infantojuvenil no estado a partir dos primeiros textos literários direcionados a crianças e jovens por ela recuperados. Além desse, com uma temática não menos importante, Ricardo Santos David (2017) constrói sua crítica acerca da literatura infanto-juvenil na contemporaneidade, demonstrando os desafios enfrentados pelos docentes na aplicabilidade do “gosto pela leitura”, na prática escolar e na vida das crianças e adolescentes nos dias atuais.

Considerações finais

Como resultado, diante do volume de produção intelectual no campo da literatura, do número de edições da Revista em questão, do impacto de veiculação e acesso e, da importância da Literatura Infantil e Juvenil, destacamos, do ponto de vista quantitativo, o restrito espaço dedicado pela crítica a essa especificidade em um contexto mais amplo da Literatura Comparada no Brasil, ou de outro modo, um despertar ainda muito incipiente nesse lugar de produção, veiculação e reflexão teórico-crítica. O que nos faz retornar a analogia pensada por Regina Zilberman no início desse texto, em que se tratando desse gênero, “[...] mal se tangenciou um continente inexplorado” (ZILBERMAN, 2003, p. 11).

Os dados apresentados tornam ainda mais prementes um olhar coletivo e atento aos lugares de reconhecimento, disseminação e ampliação de forças no tocante à construção de autenticidade do gênero literário Infantil e Juvenil. Os resultados




positivos cujos trabalhos de pesquisa partilhados podem empreender não se restringem a uma área exclusiva, mas, principalmente, às múltiplas comunidades culturais de leitura literárias e seus diferentes sujeitos envolvidos.

De modo geral, os pontos mais evidentes nesse trabalho de resgate à literatura Infantil e Juvenil na revista da Associação de Literatura Comparada foram: a recuperação de poucos artigos dedicados especificamente à temática; o longo período sem publicações na revista, apresentando apenas em 2016 trabalhos envolvidos ao tema literatura Infantil ou Juvenil, recuperados pelos próprios títulos, ou palavras-chave; um maior número de produção na última década, - nos últimos cinco anos publicaram mais sobre o tema do que em toda a história da revista; a presença dos termos Infantil e Juvenil sempre muito próximos, indiciando, talvez, alguma fragilidade de autenticidade do gênero; a presença dos temas concernentes à prática escolar, à formação do leitor e à leitura, como um elemento que atravessa quase todos os temas analisados; e, por fim, em contraposição a força e o volume de publicações organizadas pela Associação, os mecanismos de buscas *on-line*, as ferramentas do sítio eletrônico institucional e dos anais não favorecem de modo expressivos pesquisas que, como essa, pretende recuperar dados já publicados.

Com efeito, retomando o lugar da Literatura Infantil e Juvenil, para alguns autores “A literatura infantil (e as crianças) é uma parte da cultura que não podemos ignorar” (HUNT, 2010, p. 15) e, por outro lado, levando em conta o lugar de produção artística, acreditamos que, “A literatura infantil é, antes de tudo, literatura [...] arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática, o imaginário e o real, os ideias e sua possível/impossível realização...” (COELHO, 2000, p. 27).

Essas ponderações parecem justificar o papel de professores, pesquisadores e críticos das Letras que se dedicam a dar visibilidade a esse gênero que nos é tão caro a produção crítica literária e à formação dos leitores. Reconhecemos além de tudo que as fragilidades e potencialidades aqui apontadas identificam um lugar próprio de veiculação da crítica literária e, dá a ver, nesse lugar de produção específico, a presença ou ausência da Literatura Infantil e Juvenil. Assim, ancorados em uma perspectiva histórica e social em que se pode analisar uma comunidade cultural específica, nos pareceu significativo um olhar atento às produções da Associação Brasileira de



Literatura Comparada, não por desconsiderar outros lugares tanto mais dedicados à temática Infantil e Juvenil na literatura, mas para evidenciar que nos interstícios da Literatura comparada também está presente o gênero ao qual procuramos recuperar.

Entretanto, vale a pena ressaltar a importância da crítica sob outros olhares e em diferentes perceptivas, para Ana Maria Machado (2016),

Mais do que nunca, exige-se de cada um de nós uma atenção constante sobre as eventuais quebras de continuidade em programas e ações de apoio à literatura infantil e juvenil, sobretudo as do poder público, impossíveis de serem reveladas por mais que tentem se apresentar como bem-intencionadas ou meras pausas para avaliação (MACHADO, 2016, p. 225).

Nesse movimento, contudo, correlacionando a fundamentação, a crítica e os dados, recuperados, este trabalho teve como ponto principal a recuperação da crítica em um lugar de produção específica a fim de verificar como a literatura Infantil e Juvenil é levada em conta no âmbito da Associação de Literatura Comparada no Brasil. Entretanto, registra-se um sinal de alerta diante dos dados apontados, como um indício de que ainda há muito campo a ser explorado.

Referências bibliográficas


ANTUNES, Benedito. A literatura Juvenil na escola. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 15, n. 22 (2013). Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/295/299>>. Acesso em 04 Jul. 2017.

CHARTIER, Roger. A História Cultural entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: Difel, 1990.

COELHO, Nelly Novaes. Literatura infantil: teoria, análise, didática. 1. ed. - São Paulo: Moderna, 2000.

DAVID, Ricardo Santos. Literatura infanto-juvenil: discussões sobre o panorama histórico e gênero literário e suas características. Produção literária. A prática da leitura na escola e na sociedade. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 18, n. 28 (2017). Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/295/299>>. Acesso em 04 Jul. 2017.

HUNT, Peter. Crítica, teoria e literatura infantil. São Paulo: Cosac Naify, 2010.



LEÃO, Andréa Borges. Lições de viagens, devoção religiosa e sobrevivência nos trópicos: o Brasil no romance Juvenil francês oitocentista. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 8, n. 9 (2006). Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/134/136>>. Acesso em 04 Jul. 2017.

MACEDO, Flávia Mara de. Retomada do "cânone" para crianças brasileiras: tradução, transcrição ou adaptação do Outro nas Fábulas de Monteiro Lobato?. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.13, 2008. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/206/209>> Acesso em 04 Jul. 2017.

MACHADO, Ana Maria. *Ponto de fuga: conversas sobre livros*. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

PERROTTI, Edmir. A leitura como fetiche. In: BARZOTTO, Valdir H. (Org.) Estado de leitura. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1999, p. 125-148.

ROLON, Renata Beatriz Brandespin. Imprensa e Literatura: o caso dos periódicos na formação do leitor Infantil E Juvenil em Mato Grosso. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 17, n. 26 (2015). Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/346>> Acesso em 04 Jul. 2017.

ZILBERMAN, Regina. A literatura infantil na escola. 11. ed. rev., atual., e ampl. São Paulo: Global, 2003.

ZILBERMAN, Regina. Como e porque ler a literatura infantil brasileira. Rio de Janeiro: objetiva, 2014.

AULAS DE REGÊNCIA E A PRODUÇÃO DE SABERES SOBRE O ENSINO DE LITERATURA


Marcos Vinícius Scheffel (UFRJ)¹

Resumo: Este trabalho discute a formação de professores de Letras a partir da observação de aulas de regência em campos de estágio dos alunos da UFRJ entre 2014 e 2016. Ao todo foram acompanhadas 69 regências em escolas públicas federais, estaduais e municipais. Tais aulas se dão na fase final de conclusão do estágio e após os alunos de Letras, futuros professores de Português e Literatura, terem cumprido dois semestres de Didática Especial. Discute-se aqui a especificidade da formação docente que muitas vezes não é observada em cursos que trazem uma profunda cultura bacharelesca – caso do Curso de Letras da UFRJ.

Palavras-chave: Ensino de Literatura; Aulas de regências; Formação de professores.

O presente trabalho analisa um conjunto de aulas de regência que tiveram em seu planejamento o texto literário. Essas aulas foram aplicadas por alunos do Curso de Letras da UFRJ entre 2014 e 2016, tendo a orientação de um professor de uma escola parceira (campo de estágio) e a minha supervisão na condição de professor de Didática e Prática de Ensino de Português e Literaturas. Cabe destacar que a aula de regência acompanhada pelo professor supervisor é uma prática consolidada nas Licenciaturas da UFRJ. Essa dinâmica requer uma proximidade maior do professor supervisor dos campos de estágio e uma concentração dos estagiários num número reduzido de escolas, possibilitando inclusive a criação de projetos de ensino-aprendizagem em parceria com as escolas. Quanto à preparação dos estagiários para regência, é comum que o plano de aula, a definição do tema, a seleção de materiais, a definição das estratégias de ensino sejam previamente discutidos com as três partes envolvidas: estagiário, orientador de estágio e supervisor. A avaliação final desse processo leva em consideração as estratégias que funcionaram, as que não foram bem sucedidas e as que mereceriam ajustes. Como forma de registro, ao longo desses anos, produzo uma “resenha da aula” em que aponto as impressões sobre a aula e os aspectos a serem observados no ensino de língua e literatura. Todas essas práticas confluem para uma concepção formativa da avaliação, fornecendo um *feedback* qualificado aos futuros professores, e para a ideia que o estágio é um espaço de construção de saberes teóricos e práticos. Nesse sentido, pretendo comentar os ajustes que foram sendo promovidos na disciplina de Didática a

¹ Professor de Didática e Prática de Ensino de Português e Literatura da UFRJ desde 2013. Doutor em Teoria da Literatura (UFSC – 2011).



partir da constatação de saberes e competências que precisavam ser reforçados procurando conectar teoria e prática. Numa perspectiva mais ampla, acredito que esse espaço privilegiado de observação dos estagiários atuando em sala possa fornecer subsídios para reformulação dos currículos das licenciaturas, pois é neste momento que se pode perceber os saberes e competências a serem construídos / problematizados ao longo do curso. Por fim, pretendo pensar em saberes e competências que devem ser construídos por um professor para poder lidar com os desafios de formar leitores na escola de educação básica.

No segundo semestre de 2014, comecei a acompanhar as aulas de regência dos licenciandos em Letras – Português e Literaturas. Entre 2014 e 2016, acompanhei 69 regências espalhadas por colégios estaduais, municipais e federais.


Desde o início dessa atividade achei importante manter um registro do que observei em cada aula. Chamo esses registros de “resenha de aula” - na falta de um nome melhor – e me valho deles com os seguintes propósitos:

- 1) fornecer um feedback para os alunos em relação ao desempenho deles durante a aula de regência, incluindo aí a fase de preparação dos materiais. Trata-se de uma avaliação formativa que procura romper com a simples atribuição de uma nota;
- 2) pensar nas competências necessárias para um professor de língua e literatura e assim promover ajustes na disciplina de didática e prática de ensino;
- 3) problematizar a própria licenciatura, admitindo que muitas questões não são apenas responsabilidade dos professores responsáveis pelas disciplinas pedagógicas.

Pensarei nesses dois últimos itens, pois acredito que eles estejam diretamente ligados às possibilidades e impossibilidades do estágio e à uma discussão mais profunda que concerne a termos uma percepção do perfil do profissional que estamos formando.

Me debruçarei aqui apenas nas regências que de alguma forma trabalharam com o texto literário (um total de 47 – 68% das aulas). A maior parte delas foram aulas em que o texto literário desempenhou um papel importante, sendo normalmente lido e discutido com os alunos da educação básica. Daí a grande ocorrência do conto, da crônica e da poesia nesses planejamentos.

Em linhas gerais posso destacar os seguintes problemas que são mais comuns nessas aulas (tanto na sua elaboração quanto na sua aplicação):



No planejamento:


- Falta de repertório para montar a aula: desconhecimento de autores e textos;
- Dificuldade de pensar o texto em decorrência da faixa etária;
- Excesso de materiais. Ânsia de dar conta de tudo em duas aulas;
- Após a leitura do texto:
- Não verificar se houve um entendimento mínimo do texto pela sala;
- Predomínio de uma postura metalinguística, que parte de elementos exteriores ao texto;
- Falta de uma discussão mais livre sobre o texto permitindo que a subjetividade dos alunos apareça (o estagiário traz uma interpretação pronta).
- Nas questões de sala:
- Desconhecimentos por parte do estagiário dos alunos e das dinâmicas de sala.
- Saber incorporar as percepções dos alunos à discussão do texto (ter um bom ouvido).

Por outro lado, também fiz uma lista das posturas desejadas e que ocorreram em muitas aulas:

- A escolha de temas engajadores na hora de montar a aula.
- A escolha acertada de textos que podem ser lidos em sala, como o conto, a crônica e o poema, e que oferecem um nível de resistência adequado;
- Articulação entre as teorias propostas em Didática e a sala de aula; Por exemplo: a articulação entre o ensino de literatura e a produção textual (uma leitura que provoca a escrita);
- Conhecimento dos alunos e das dinâmicas da sala;
- Retomada da fala dos alunos durante as discussões;
- Saber equilibrar os direitos dos alunos enquanto leitores e os direitos do texto.

No plano da reestruturação da disciplina de Didática, procurei ao longo dos últimos semestres inserir textos que pensassem no estatuto do jovem leitor, do leitor escolar, pois acredito que ninguém pode formar leitores sem ter essa preocupação. É necessário saber como os jovens e crianças leem, como muitas vezes eles se dividem entre um leitor escolar e um leitor não-escolar, as posturas adotadas pela escola que não formam leitores (como colocar os autores num altar e prestar tributo a eles).

Essas questões também são discutidas a partir das percepções que eles trazem da sua própria formação como leitores na escola ou em outros locais e das observações do



campo de estágio. Importante destacar a mudança de perfil dos alunos de Letras da UFRJ que hoje são em sua maioria periféricos e oriundos de escolas públicas. Muitos deles relatam nunca tiveram lido um livro indicado pela escola, quando muito tiveram aulas de historiografia literária.

Nesse sentido, uma leitura que tem marcado decisivamente nossas aulas é a do livro “Os jovens e a leitura”, de Michèle Petit. Há um processo de identificação muito grande entre os alunos de Letras e aqueles jovens periféricos de Paris, que vivem dilemas muitos parecidos ao habitarem entre duas culturas. Eu mesmo me senti profundamente identificado com o livro, pois sinto que a literatura gera zonas de pertencimento e não-pertencimento.

Ao chegarem ao final do curso de Letras muitos ainda não se formaram leitores, pois o curso de Letras também tem um caráter universalista e insiste em práticas que não formam leitores como o uso sistemático do xerox.


Num caminho inverso, tenho sempre indicado a leitura de um livro teórico por semestre, sendo que o primeiro semestre da Didática é voltado justamente para discussão da formação do leitor, para mediação da literatura em sala de aula e para o sentido de se ensinar literatura nos dias de hoje.

Outra questão importante é colocá-los na situação de escolha de textos para sala de aula e para conexão entre o ensino de literatura e a escrita na escola. Nesse último semestre, os alunos de didática tiveram que escolher uma crônica de um livro de crônica que emprestei para eles. Cada aluno pode escolher um livro (de 30 que disponibilizei) e teria que editar o material, promover a leitura em sala e avaliar as suas possibilidades didáticas.

Quanto à percepção de uma escrita mais autoral, produzi com uma turma um livro de crônicas sobre o ensino de língua na escola.

Tudo isso que estou falando tem um só objetivo: mostrar que a formação de um professor deve passar pela conexão entre teoria e prática. Se nossos alunos, passassem por um curso que tivessem em sua essência a formação de leitores nas práticas de seus professores isso com certeza se refletiria na ação deles na educação básica. Eles aprenderiam vendo como se formam leitores.

As dificuldades apresentadas por muitos deles são fruto de um currículo superado, de uma visão transmissiva de ensino, do pouco espaço para subjetividade ao se falar do



texto literário, à falta de formar professores que sejam leitores e autores. Pessoas que queiram formar outros leitores, pois a literatura teve um papel decisivo nas suas trajetórias.

Os alunos da periferia entraram na Casa de Minerva, porém esta continua indiferente, olhando de banda e de nariz torcido.

Referências bibliográficas

GERALDI, João Wanderley (org.); ALMEIDA, Milton José de [et al.]. *O texto na sala de aula*. 5ª ed. São Paulo: Ática, 2011.

PETIT, Michèle. *Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva*; tradução de Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2008.

REGÊNCIAS 2014

| Aula | Como centro o texto literário | Historiografia literária | Livro lido pela turma | Texto como pretexto | Literatura e produção textual | Textos da práxis social | Produção textual | Nomenclatura Gramatical |
|----------------|-------------------------------|--------------------------|----------------------------------|---------------------|-------------------------------|-------------------------|---------------------|-------------------------|
| 1. | Crônica | | | | | | | |
| 2. | Conto | | | | | | | |
| 3. | Romance. | | | | | | | |
| 4. | | | | | | Notícia | | |
| 5. | Cordel | | | | | | | |
| 6. | | | | Crônica | | | | |
| 7. | | | | | | | Texto argumentativo | |
| 8. | Conto de fadas | | | | | | | |
| 9. | | Realismo | | | | | | |
| 10. | Conto popular | | | | | | | |
| 11. | | Naturalismo / Realismo | | | | | | |
| 12. | | Carta do descobrimento | | | | | | |
| 13. | | | | Música | | | | |
| 14. | | | Quintana de Bolso | | | | | |
| 15. | | | Menino do Mato, Manoel de Barros | | | | | |
| 16. | | | | Música | | | | |
| 17. | | | | | | | Propaganda | Coesão. |
| 18. | | | | Poesia | | | | |
| 19. | | | O médico e o monstro | | | | | |
| 20. | | | | Poesia | | | | |
| 21. | | | | | | | | Conectivos |
| 22. | | | 17 | | | | | Modo subjuntivo |
| 23. | | | | | | | | Período |
| Total : | 6 | 3 | 3 | 5 | 0 | 1 | 1 | 4 |

REGÊNCIAS 2015

| Aula | Como centro o texto literário | Historiografia literária | Livro lido pela turma | Texto como pretexto | Literatura e produção textual | Textos da práxis social | Produção textual | Nomenclatura Gramatical |
|----------------|-------------------------------|--------------------------|-----------------------|---------------------|-------------------------------|-------------------------|------------------|-------------------------|
| 1. | | | | | | | | CV |
| 2. | | | | | | | Argumentação | |
| 3. | | | | Fábula | | | | |
| 4. | | | | | | | | Colocação Pron. |
| 5. | Conto | | | | | | | |
| 6. | Conto | | | | | | | |
| 7. | | | | | | | | Conjunção |
| 8. | | | A morte de Quincas | | | | | |
| 9. | | Naturalismo | | | | | | |
| 10. | | Arcadismo | | | | | | |
| 11. | | | | | | | | Complemento x Adjunto |
| 12. | | | | | | | | Separação silábica |
| 13. | | | | | | | Argumentação | |
| 14. | | | | | | | Entrevista | |
| 15. | | | | | | | | Pontuação |
| 16. | | Barroco | | | | | | |
| 17. | Conto | | | | | | | |
| 18. | Conto | | | | | | | |
| 19. | Conto | | | | | | | |
| 20. | Conto | | | | | | | |
| 21. | | | | | | | | Função sintática |
| 22. | Poesia | | | | | | | |
| Total : | 7 | 3 | 1 | 1 | 0 | 0 | 2 | 7 |

12

REGÊNCIAS 2016

| Aula | Como centro o texto literário | Historiografia literária | Livro lido pela turma | Texto como pretexto | Literatura e produção textual | Textos da práxis social | Produção textual | Nomenclatura Gramatical |
|----------------|-------------------------------|--------------------------|-----------------------|---------------------|-------------------------------|-------------------------|------------------|-------------------------|
| 1. | Poesia | | | | * * * * * | | | |
| 2. | | | | | | | | Ind. Sujeito |
| 3. | Poesia | | | | | | | |
| 4. | | | | | | | | Conj. Adv |
| 5. | | Realismo | | | | | | |
| 6. | Conto | | | | | | | |
| 7. | | | | | | Notícia | | |
| 8. | Conto | | | | | | | |
| 9. | Poesia | | | | | | | |
| 10. | | Barroco | | | | | | |
| 11. | Poesia | | | | | | | |
| 12. | | Barroco | | | | | | |
| 13. | | | | Crônica | | | | |
| 14. | | | | Crônica | | | | |
| 15. | | | | | | HQ | | |
| 16. | | | | Poesia | | | | |
| 17. | Conto | | | | | | | |
| 18. | | Arcadismo | | | | | | |
| 19. | Crônica | | | | | | | |
| 20. | Crônica | | | | | | | |
| 21. | Música | | | | | | | |
| 22. | Música | | | | | | | |
| 23. | | Barroco | | | | | | |
| 24. | | | | | | | Resenha | |
| Total : | 11 | 5 | | 2 | 0 | 2 | 1 | 2 |

18

ESCOLA EM DRUMMOND: APROXIMAÇÕES TEMÁTICAS E CONFIGURAÇÕES DA MEMÓRIA

Maria Amélia Dalvi (UFES)¹


Resumo: Diante dessas distintas configurações da memória poeticamente elaborada em Carlos Drummond de Andrade, interessa-nos, particularmente, a ideia de memória poética da escolarização, já que nosso foco está nas seções “Primeiro colégio” e “Fria Friburgo”, de *Boitempo* (1992 [1968, 1973, 1979]), nas quais a experiência da escolarização formal se dá a ver, recriada discursivamente em poesia, de modo inequívoco e tenso. Analisando tematicamente os 54 poemas, fica bastante visível que essa experiência é tensa, haja vista que, em pouquíssimas situações poder-se-ia flagrar indícios de uma relação solidária e amiga mesmo entre os estudantes – o mais das vezes, prevalece um clima de disputa, animosidade, controle e punição e um questionamento do modo de funcionamento da instituição escolar e de seus processos pedagógicos. A proposta desse trabalho é, pois, oferecer uma organização dos poemas em eixos e categorias temáticas-chave para o estudo das memórias poéticas da escolarização, a partir de *Boitempo*, vasculhando, nos poemas, indícios sobre as configurações da memória.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade; *Boitempo*; memórias poéticas.

Este trabalho dá sequência à comunicação apresentada no encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada realizado em 2016, na cidade do Rio de Janeiro (DALVI, 2016), quando tematizei a questão da memória literária da escolarização comparando *Boitempo*, de Carlos Drummond de Andrade, e *Minha vida de menina*, de Helena Morley. O enfoque, no presente trabalho, foi reorientado para uma leitura diagonal do corpo de poemas drummondianos, visando a evidenciar diferentes eixos temáticos e distintas configurações da memória naqueles textos.

Recuperando a discussão de Alcides Villaça (2006) a respeito da variabilidade das inflexões do passado na obra de Drummond em face do projeto estético de cada um de seus livros ou conjunto de livros de poemas, Solange Yokozawa (2009) argumenta que a memória seria um dos princípios basilares da modernidade lírica; o estudo da memória na produção poética de Drummond nos permitiria compreender que sua poesia, como uma poesia marcadamente moderna, “simultaneamente liriciza uma determinada realidade e indaga sobre ela e sua forma de representação” (YOKOZAWA, 2009, [s. p.]).

¹ Professora na Universidade Federal do Espírito Santo. Contato: maria.dalvi@ufes.br.



Podemos notar esse procedimento de lyricização da realidade e de indagação sobre ela e sua forma de representação, por exemplo, no poema de *Boitempo* intitulado “(In)memória”, uma das possíveis “chaves de leitura” do conjunto (três poemas de abertura do livro, aos quais se seguem as seções temáticas organizadas pelo poeta). O poema em questão enumera elementos aparentemente díspares a partir dos quais se constituiria o “resumo do existido” e põe em evidência a dificuldade de processar, organizar e combinar (em suma, “moer”) esses mesmos elementos:

De cacos, de buracos
de hiatos e de vácuos
de elipses, psius
faz-se, desfaz-se, faz-se
uma incorpórea face,
resumo do existido.


Apura-se o retrato
na mesma transparência
eliminando cara
situação e trânsito
subitamente vara
o bloqueio da terra.

E chega àquele ponto
onde é tudo moído
no almofariz de ouro:
uma europa, um museu,
o projetado amar,
o conclusivo silêncio.
(ANDRADE, 1992, p. 443)

Para Santos (2006, p. 3), este poema seria “[...] uma espécie de poema-programa da obra *Boitempo*”; na mesma direção, Dias (2010, p. 159) afirma:

O poema [“(In)memória”] anuncia que *Boitempo* é um livro composto em lembrança de um menino que, embora não tenha passado pela experiência da morte material, está quase irremediavelmente ausente; um menino cujo desaparecimento no passado é, por assim dizer, atenuado através do texto composto para lhe dar voz. Esse ressurgimento do Menino Antigo, o poeta sabe e admite, é, no entanto, permeado por incompletudes, pois é resultado do trabalho da imemória, aquela memória que, para engendrar as imagens do passado, se valerá talvez principalmente das próprias lacunas criadas pelo tempo.

O resumo do existido, como metáfora para a memória que se elabora poeticamente, faz-se de elementos não paralelísticos, tais como cacos, buracos, hiatos,




vácuos, elipses, psius: ou seja, sobrepõem-se, no processo: a) elementos materiais ou concretos, ainda que fragmentariamente (cacos); b) ausências, faltas, esquecimentos (buracos); c) atitudes e sensações (hiatos: como separações; e vácuos: como indícios de desamparo, solidão e mesmo de falta de ar ou de naturalidade); d) recursos linguísticos (elipses: como indicação de sobreposições, aglutinações); e e) chamamentos a terceiros ou advertências quanto à necessidade de silenciar (psius) – tudo isso arranjado por meio de um procedimento não linear, já que faz-se, desfaz-se e torna a fazer-se.

A face do existido é incorpórea, ou seja, intangível, inverificável, pois elimina-se cara, situação e trânsito (como índices de tudo aquilo que poderia agregar qualquer espécie de factualidade). Assim, fura-se “o bloqueio da terra”, que pode ser tomado como uma alusão metafórica à tradição familiar e aos vínculos históricos com os espaços de origem – o que poderia ser entendido como uma evidência de que, na concepção estética do sujeito poemático, a elaboração artística, pelo procedimento lírico, liber(t)aria o *eu* do constrangimento da historicidade que procura uma verdade, um real empírico, comprovável. Por fim, os elementos e dimensões da existência são, na elaboração artística, moídos no “almofariz de ouro”. Ou seja: tudo vira pó e se mistura, para dar origem a algo de outra substância.

Em relação a este poema, é interessante recuperar, ainda, a nota crítica de Yokozawa (2009, [s./p.]), para quem “[...] [a] totalidade do que foi moído pelo ‘almofariz de ouro’ inclui não apenas o existido, mas também o que pudera ter sido: ‘o projeto de amar’, ‘o concluso silêncio’”. Explica-se, pois, o título – “(In)memória” – que, propositadamente, ao manter o elemento mórfico “In” (de negação) entre parênteses, cria a tensão entre memória e não-memória. De um lado, o que foi moído pelo “almofariz de ouro”, como metáfora do trabalho artístico-poemático, é, sim, memória; de outro, o que resta está de tal forma triturado, fragmentado, transformado, remexido, misturado que já não seria memória em sua acepção mais corrente.

Dessa feita, o poema “(In)memória” evidencia aspectos da concepção de memória poética que orienta a construção de *Boitempo* (1992 [1968, 1973, 1979]), que seriam distintos das configurações que a memória assume em outros momentos da trajetória lírica drummondiana, ou seja:

[...] a imagem do passado, tomando a forma de um retrato, aprimora-se paradoxalmente através da falta de nitidez e de exatidão [...]: a abolição do semblante do ser retratado e a anulação da geografia (os




cenários e os contextos) em que se localizava [...] é que dão à imagem a força para vir à tona da memória e o vigor para varar o bloqueio do tempo. (DIAS, 2010, p. 160).

Para Yokozawa (2009), como parte do processo de constituição da modernidade lírica no contexto brasileiro, o conjunto da produção poética drummondiana assumiria, pelo menos, três diferentes configurações da memória. A primeira seria a de *Alguma poesia*; a segunda, aquela em que a memória poética participa de um processo mais notoriamente social (como em *A rosa do povo*); e a terceira, aquela que se manifesta, como vislumbramos a partir do poema “(In)memória”, em *Boitempo*.

A terceira configuração da memória na poesia de Drummond, que aqui nos interessa mais de perto, organiza-se em *Boitempo*, de acordo com Yokozawa (2009), pelo fato de o passado se tornar nuclear e sua recuperação ser entendida como atitude vital da madureza; pela recuperação prazerosa de quadros da meninice e da juventude; pela superação do sentimento de culpa e de desconfiança em relação à tradição familiar, aos valores da terra, à personalidade na criação lírica; pela valorização do vivido; e pela autoironia jocosa, mas não ressentida – no entanto, em nossa leitura do conjunto de poemas, que trataremos de apresentar aqui, não concordamos integralmente com a ideia de que a recuperação dos quadros da meninice e da juventude não é fundamentalmente prazerosa e nem com a ideia de que a autoironia do autor seja “não ressentida”.

A partir de correspondência do poeta, a estudiosa (YOKOZAWA, 2009) aponta a visceralidade com que a recuperação do menino e rapaz antigos se impõe ao poeta já velho – como se a reinvenção da trajetória autobiográfica pela discursividade poética fosse, também, uma espécie de invenção de um lugar para si mesmo em um clã esfacelado e perdido, em relação ao qual o sujeito tivesse estado, todo o tempo, em lugar *gauche*. De uma outra perspectiva, Souza (1997) acrescenta que o fato de a) o eu-lírico dos poemas de *Boitempo* (1992 [1968, 1973, 1979]) se apresentar, simultaneamente, também como um narrador autodiegético; e b) as datas e indicativos temporais serem pouco precisos, em conjunto – tornaria evidentes as idiosincrasias da construção da memória autobiográfica naqueles poemas.

Com Villaça (2006), outro ponto a ser considerado é que a recriação ou reelaboração do passado memorialístico, em *Boitempo* (1992 [1968, 1973, 1979]), não se submete ao tempo verbal pretérito, diferentemente de outros poemas evocativos da




memória, no conjunto da obra drummondiana. A duração, de acordo com o crítico, seria construída a partir do tempo verbal presente. Ou seja, trata-se de uma relação com o tempo diferente da relação comum; essa forma de relação, para Dias (2010), só poderia ser compreendida por meio da noção de “imemória” ou pelo recurso ao elemento imaginativo.

Outros dois aspectos que contribuiriam, na perspectiva de Souza (1997), para questionar a compreensão da obra em questão como uma autobiografia tradicional e/ou pacificada, evidenciando, na contramão disso, o aspecto dialético e tenso da construção de *Boitempo* (1992 [1968, 1973, 1979]), seriam: a) o fato de o pacto de leitura estabelecido com o leitor se constituir no espaço intervalar entre o lírico e o narrativo, rompendo com “dogmas” do gênero autobiográfico, mantendo o leitor continuamente em dúvida quanto ao encadeamento das ações e à (im)pertinência de transplantar elementos de um poema para a compreensão de outros; e b) a o fato de os blocos de poemas que compõem a obra em questão terem como títulos oxímoros (tais como “Menino antigo” e “Esquecer para lembrar” – que evocam, por exemplo, construções como “Claro enigma”, “As impurezas do branco” ou “A paixão medida”), inserindo-os ainda mais evidentemente no conjunto da produção poética drummondiana, ou seja, rasurando a hipótese de que o tratamento memorialístico autobiográfico seria propriamente uma novidade ou capítulo à parte no conjunto da obra de Drummond.

Diante dessas três distintas configurações da memória poética ou poeticamente elaborada, interessa-nos, particularmente, a ideia de memória poética da escolarização, já que nosso foco está nas seções “Primeiro colégio” e “Fria Friburgo”, de *Boitempo* (1992 [1968, 1973, 1979]), nas quais a experiência da escolarização formal se dá a ver, recriada discursivamente em poesia, de modo inequívoco e tenso.

Todos os poemas de “Primeiro colégio” e “Fria Friburgo” se passam no espaço-tempo escolar ou em contextos relacionados ao ingresso na ou à saída da instituição escolar. “Primeiro colégio” trata da primeira experiência escolar em internato; e “Fria Friburgo”, da segunda, que culmina em expulsão. Analisando tematicamente os 54 poemas, fica bastante visível que essa experiência é tensa, haja vista que, em pouquíssimas situações poder-se-ia flagrar indícios de uma relação solidária e amigável mesmo entre os estudantes – o mais das vezes, prevalece um clima de disputa, animosidade, controle e punição e um questionamento do modo de funcionamento da




instituição escolar e de seus processos pedagógicos.

O primeiro e o segundo poemas (“Fim da casa paterna” e “Ombro”) de “Primeiro colégio” elaboram memorialisticamente a saída da casa paterna em direção ao internato, e evidenciam a experiência de trauma. Do terceiro ao sexto poemas (“Mestre”, “Aula de português”, “Aula de francês” e “Aula de alemão”) recupera-se e problematiza-se a experiência do sujeito como aluno de línguas, dando a ver, na maioria dos casos, uma forte ironia do sujeito lírico para com a inépcia dos professores ou para com seu alheamento em relação à aprendizagem ou não por parte dos alunos, e ainda uma forte autoironia para com as próprias (supostas) dificuldades como estudante. Os poemas trazem também à tona a prática de castigos físicos, como no poema “Aula de alemão”.

O sétimo e o oitavo poemas (“Figuras” e “Craque”) registram a relação com colegas de escola, no pátio e no campo de futebol; no primeiro, o sujeito lírico termina punido, por rasgar papel e espalhá-lo sobre o pátio recém-varrido. O sétimo poema, assim como o nono (“A norma e o domingo”), evidenciam problemas do sujeito lírico com as normas disciplinares rígidas da instituição escolar e a proibição de que possa sair da escola no dia de folga (configurando que o mínimo fulgor de “liberdade” não só é “condicional”, como pode ser suspenso a qualquer momento).

Já os poemas décimo a décimo quarto, da seção “Primeiro colégio”, sintomaticamente, tematizam a relação entre o espaço da escola e fora da escola. Em “Programa”, a indagação é sobre o que fazer no dia de saída do internato e conclui com a frustração de gastar todo o dia visitando parentes com os quais não há um vínculo afetivo efetivamente estabelecido. “Ruas” contrapõe as ruas da cidade de origem com as ruas da cidade grande em que se situa o internato, e o sujeito lírico conclui, ao falar das ruas largas e retas: “obrigam-me a nascer de novo, desarmado” (ANDRADE, 1992, p. 651). “Parque municipal”, “Apontamentos” e “Livraria Alves” se detêm sobre a saída e os passeios permitidos pela escola, nos parques e na livraria, e tornam evidente que qualquer lugar é mais atraente que o espaço da escola.

A seção “Fria Friburgo” conta com 40 poemas, de temáticas variadas. Os três primeiros poemas (“Primeiro dia”, “Segundo dia” e “Terceiro dia”) propõem *flashes* do processo de inserção no novo espaço-tempo escolar, sendo uma espécie de prenúncio das dificuldades do sujeito lírico com a nova realidade, pelo estranhamento com os colegas, pelo desejo de voltar para casa, pelo clima de cerceamento e punição que



constitui o espaço-tempo escolar que impede o sujeito lírico até mesmo de escrever uma carta sentimental e sofrida à própria mãe.


Poemas seguintes evidenciam o total controle que a instituição exerce sobre o estudante: quanto ao dinheiro (“Lição de poupança”), à dificuldade de se obter prazer e satisfação na alimentação (“O doce”), à obrigação de acompanhar a missa (“Começar bem o dia”), à necessidade de obedecer como se fora um cadáver (“Recusa”), à obrigação da confissão religiosa (“Inventor”), ao controle do tempo por meio da sineta escolar e do passeio livre uma vez por mês (“O som da sineta” e “Passeio geral”), ao modo de dormir, ao prazer, aos vícios, ao corpo e à sexualidade dos estudantes (“Dormitório”, “Direito de fumar”, “Punição”).

Outros poemas, por sua vez, tematizam, de maneira mordaz, a iniciação na escrita literária (“A decadência do ocidente” e “Estreia literária”), a vida cultural e artística na escola (“A banda guerreira”, “Orquestra colegial”, “Artistas adolescentes”, “Sessão de cinema”, “Enigma”, “Arte fulminada”) e as relações interpessoais entre meninos de diferentes procedências e tradições culturais (“Esplendor e declínio da rapadura”).

Comparecem, também, a relação com animais no espaço do internato ou no entorno da escola e sua relação com o processo de constituição subjetiva (“O rato sem rabo”, “Cobrinha”, “Pavão”, “A lebre”, “Marcas de galo na alma”), as disputas e brincadeiras dos estudantes (“Campeonato de peão”) e mesmo uma sugestão homoerótica (“Lorena”).

Evidenciam-se, de igual modo, gestos de resistência do sujeito lírico e mesmo de outros colegas, como vemos em “Verso proibido”, poema no qual se canta pelo pátio o provocativo dístico: “Santo Inácio de Loiola, / fundador desta gaiola.” (ANDRADE, 1992, p. 664). Ou ainda em poemas que trazem à baila táticas de enfrentamento e subversão do sistema escolar, como “Somem canivetes”, “Caxerenguengue”, “Sacrifício”.

Há, por fim, uma ironia mordaz para com as tradições e cerimônias de que a escola participa, como se vê em “Fórmula de saudação”, “Discursos”, “Retiro espiritual” e “O colegial e a cidade”. De maneira dramática, os dois últimos poemas da seção “Fria Friburgo” põem em revista o destaque intelectual do sujeito lírico como estudante (em literatura, francês, inglês, latim, português) e seu bom comportamento, e contrapõem esse destaque à sua expulsão e sua saída da escola, em direção, novamente,



à casa paterna.

Desse modo, face ao exposto, parece-nos que a afirmação de que, na obra assumidamente memorialística, “a recuperação do passado em poesia se processa *sem problematidade*” (YOKOZAWA, 2009, [s./p.], grifos nossos) precise ser redimensionada – e esse é um dos desafios ao se pensar o estudo das memórias literárias a partir do gênero poema.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obras completas: poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- DALVI, Maria Amélia. Memórias literárias da escolarização (1890-1910): Drummond & Morley. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491436935.pdf>. Acesso em 17 out. 2017.
- SANTOS, Juliana. Boitempo: a recordação em Carlos Drummond de Andrade. In: *Nau Literária*. V. 2, n. 2, jul.-dez. 2006.
- SOUZA, Raquel. *Boitempo: a poesia autobiográfica de Drummond*. Tese de Doutorado (Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997.
- SOUZA, Valmir de. Memória poética e esquecimento em *História do Brasil e Contemplação de Ouro Preto* de Murilo Mendes. *Ipotesi* (UFJF), v. 11, p. 127-136, 2007.
- VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- YOKOZAWA, Solange F. C. Tua memória, pasto de poesia: configurações da memória em Carlos Drummond de Andrade. In: *TextoPoético: revista do GT Teoria do Texto Poético* (ANPOLL). V. 6, jan.-jun. 2009 [s./p.]. Disponível em: <<http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/154/152>>. Acesso em: 30 out. 2015.



TENSÕES DA CULTURA ACADÊMICA EM ABORDAGENS ESCOLARES DA LITERATURA


Maria Fernanda Alvito Pereira de Souza Oliveira
(Faculdade de Educação – UFRJ)

Resumo: O trabalho apresenta uma reflexão sobre a formação do docente para o trabalho com a literatura na escola básica no contexto de alguns cursos de Letras da UFRJ, em que a pesquisadora atua como responsável por estágios supervisionados. São discutidas as proposições da docente para a condução desse processo, tendo em vista alguns traços marcantes da cultura acadêmica, e algumas situações didáticas que sugerem horizontes promissores.

Palavras-chave: ensino de literatura; formação do leitor; educação literária; educação; estágio.

Considerações iniciais

Podemos tomar como evidência que, caso ao longo de todo um curso de licenciatura em Letras, não se promovam, seja no bojo de disciplinas ou em outras atividades curriculares, oportunidades concretas para que os futuros professores entrem em contato com ideias sobre o sentido e as possíveis formas de integrar a literatura ao processo de formação humana na escola, as poucas disciplinas de didática e prática de ensino que costumam compor a parte final do currículo não serão capazes de prepará-lo para sustentar no futuro a defesa da leitura literária como conteúdo escolar. Infelizmente, a convivência com estudantes parece indicar que, no que tange ao ensino de literatura, as reformulações das matrizes curriculares das licenciaturas que vêm sendo operadas desde os primeiros anos do milênio não atingiram ainda os valores que sustentam o currículo real, em algumas das mais renomadas faculdades de Letras brasileiras. Assim, se com Candido (1988) se concorda que o cânone deva ser um direito de todos, nem por isso a política interna à academia, a que se faz no seio da sala de aula das universidades, parece buscar ativamente a democratização de sua leitura para os próprios graduandos, que muitas vezes reagem com uma atitude evidentemente insustentável do ponto de vista profissional: a recusa à assunção da identidade de futuros responsáveis pelo ensino de literatura. O que, em tais condições, é possível fazer, no segmento específico da formação que cabe a nós, professores responsáveis




pela preparação prático-teórica do profissional de língua e literatura? A tarefa de inverter uma direção de apagamento da literatura na escola, que tem origem, antes do curso universitário, nos próprios antecedentes culturais e educacionais de nossos alunos, parece reclamar de nós, na qualidade de supervisores de estágio, que assumamos uma posição política, não só no recorte de nossos programas de curso, mas principalmente em nosso trato pedagógico com os futuros professores que acompanhamos em suas experiências iniciais como docentes.

O recorte de um trabalho

Nessa perspectiva, proponho uma primeira abordagem reflexiva sobre o trabalho que realizamos, os alunos, os professores parceiros das escolas de educação básica e eu, nas disciplinas de Didática e Prática de Ensino de Português-Literaturas ministradas em 2017-1 para alguns cursos de dupla licenciatura da UFRJ. Tomo como *corpus* os relatos reflexivos que os alunos produziram acerca das atividades conduzidas por eles nos campos de estágio e produções suas sobre os textos teóricos estudados que chamamos de “reações”, e que apontam para as relações entre essas leituras e as experiências docentes, sendo portanto diferenciadas de resumos, resenhas e outros gêneros usuais no ambiente acadêmico.

É bom assinalar que falo de uma realidade específica, fazendo referência a um contexto particular dentro da própria Faculdade de Letras, a que pertencem os cursos em que leciono. Portanto, não sei em que medida os pontos de partida e os efeitos que me parece terem sido produzidos no processo que relato serão aplicáveis e úteis para pensar outros contextos.


Para os alunos dessas licenciaturas, o estágio ainda é visto como a última parte do seu curso de graduação. Embora a legislação desde 2002 tenha sugerido que o estágio tenha início a partir da segunda metade do curso e que seja precedido de outras atividades que contribuam diretamente para o exercício da profissão, a realidade da UFRJ é a seguinte: a carga horária da chamada “prática como componente curricular” aparece diluída em atividades também situadas nos últimos períodos do curso: a escrita da monografia – que não necessariamente deve tratar de temas de ensino e aprendizagem – e a disciplina Português VIII, dedicada ao ensino de língua portuguesa, ministrada por docentes da Faculdade de Letras. O estágio realiza-se a partir do sexto




período, simultaneamente às disciplinas de Didática de Língua Portuguesa-Literaturas I e II, conduzidas pelos professores da Faculdade de Educação, também responsáveis pela Prática de Ensino e assim supervisores dos alunos em sua formação nas escolas-campo. Começando quando já se dizem cansados de tanto estudar e ansiosos para se formar, o estágio não ocupa aos olhos dos alunos o lugar de coroamento de uma formação, à qual, de fato, não se encontra integrado. Na melhor das hipóteses, será para eles “outra coisa”, uma coisa nova a demandar esforços de outra ordem, que surge em um momento tenso de suas vidas e se soma, com descontentamento, a todos os outros esforços já feitos e ainda por fazer – a monografia, as disciplinas pendentes para a conclusão do curso etc. Em muitos casos, infelizmente, será mesmo um resto, um inevitável fardo a carregar, antevisto sob a imagem pura e simples de uma pesada *carga* horária. Essa é a disposição inicial com a qual posso contar, na maior parte dos casos, e que me cabe tentar alterar, o que, apesar de tudo, tenho feito com alegria.

Afinal, fora dos limites da universidade, a realidade escolar e a realidade social brasileira exigem e merecem, entre outros tantos investimentos, professores preparados para a empreitada de educar seres humanos capazes de usufruir suas vidas e de trabalhar pela sustentação transformadora da sociedade. Tarefa que, a meu ver, implica diretamente a reconsideração do lugar ocupado pelas linguagens e particularmente pela literatura na educação formal. A esse respeito, neste momento em que um número crescente de pesquisadores se debruça sobre a relevância da educação literária no ensino escolar e além dele, penso que vale a pena revisitarmos, dentre tantos escritos de uma autora a quem todo esse debate, no Brasil, deve tanto, Regina Zilberman, o final do primeiro capítulo do já antigo e clássico de *A literatura infantil na escola*. Veremos que a autora, em 1981, situa com a maior clareza, no nível do debate curricular, a defesa da literatura como elemento indispensável à formação, fundamentada nos objetivos últimos da própria educação:

É essa possibilidade de superação de um estreitamento de origem o que a literatura infantil oferta à educação. Aproveitada na sala de aula em sua natureza ficcional, que aponta a um conhecimento de mundo, e não como súdita do ensino bem comportado, ela se apresenta como o elemento propulsor que levará a escola à ruptura com a educação contraditória e tradicional (...).(ZILBERMAN, 2003 (1981), p.30)



Do embate com as circunstâncias que acabo de referir, surgiram em mim um sentimento de responsabilidade e um desejo que me levam a trabalhar para que meus alunos não cheguem a terminar seus cursos sem construir uma identidade profissional ou sem, no mínimo, saber do valor e da complexidade de uma tarefa na qual eventualmente podem não querer aplicar seus esforços, mas que não têm direito, ao fim de um curso de licenciatura, de considerar menor, projetando-a como um desprezível “plano B”. Para conquistar isso, julguei necessário, após alguns anos de experimentação, reestruturar minha forma de trabalho e a dos alunos. Em primeiro lugar, a proposta para 2017 incluiu a intensificação da atividade docente propriamente dita dos licenciandos nos campos de estágio, de modo a favorecer, ao longo de todo o ano em que estamos juntos, um processo de reflexão contínuo e intenso sobre a própria ação, e não apenas a dos professores regentes, que seja capaz de amadurecê-los profissionalmente tanto na prática propriamente dita como na análise teoricamente fundamentada dos processos de ensino-aprendizagem em que estejam envolvidos. Logo de início, portanto, foi preciso deixar clara para os alunos a ideia do trabalho árduo que teriam pela frente, com uma frequência quase quinzenal de regências, realizadas em grupos de cerca de quatro membros estagiando junto a um mesmo professor, o que exigiria a formalização de planejamentos e a produção de registros reflexivos sobre as aulas dadas. Ao lado disso, houve necessidade de discutir com os professores das escolas o deslocamento do lugar em grande medida passivo que os licenciandos costumam ter em sua rotina de trabalho, convidando-os não somente a ceder mais tempo para a atuação dos professores em formação, mas na medida do possível a colaborar com os planejamentos, as avaliações processuais e interagir mais com a trajetória formativa dos graduandos. Foi necessário ainda intensificar e justificar minha própria frequência às escolas, para acompanhar os licenciandos e conversar com os professores, e, além disso, instituir uma agenda de reuniões com os grupos de trabalho, em horário adicional ao das aulas na universidade, para assessorá-los na construção dos planos de aula e nas demais atividades. E outras medidas, tais como incluir um momento de roda de leitura nas aulas e diversas formas de compartilhamento de produções – de planejamentos, de mini-aulas, de relatos reflexivos das regências nas escolas. Todo esse trabalho visa deslocar o estágio das características de sua cultura na UFRJ e de modo geral na tradição, marcada pela predominância da observação, seguida de algumas




poucas coparticipações e uma regência ao final do ano, para aproximá-lo o mais possível de um trabalho de formação colaborativa, tal como proposto por Pimenta & Lima (PIMENTA & LIMA, 2010), que inclui a pesquisa e aproxima o professor da universidade e o da escola, posicionando melhor a própria formação profissional e não tanto a avaliação do desempenho dos licenciandos como tarefa para os formadores. Para minha surpresa, os professores, em sua maioria, receberam com alegria a notícia de minha presença, considerando positivo o interesse da universidade pelo chamado *chão da escola*, povoado, como sabemos, tanto da animação como dos conflitos e dificuldades próprias dessa realidade.

Outro de meus objetivos neste ano letivo foi priorizar a discussão sobre a formação literária no ambiente escolar. Apesar de meu envolvimento, desde a formação inicial, com os estudos literários e, nos últimos anos, não só com o estágio, mas com ações de extensão e pesquisa voltadas para a formação de leitores de literatura, costumava começar meus cursos examinando as orientações curriculares vigentes e discutindo os conceitos de letramento, gênero e texto, que estão em sua base. Sem rechaçar as contribuições de uma perspectiva que, em termos estritamente teóricos, acredito não ser incompatível com a defesa de um lugar privilegiado para a educação literária na escola, decidi que seria por aí que iríamos começar nossas leituras e experiências docentes este ano. Assim sendo, o que pretendo mostrar em seguida são *flashes* do trabalho e algumas considerações que integram uma reflexão, que espero ampliar, com base nos efeitos que o formato e o conteúdo do trabalho que realizamos, focado na leitura literária, produziu.

Conflitos e horizontes de um trabalho de estágio com foco na literatura

Gostaria de pensar sobre que perspectivas essas experiências abriram para a constituição de suas identidades como docentes, mas também *como leitores*. Este último aspecto merece destaque, pois toca em um tema recorrente na discussão sobre a formação do leitor na escola básica. Acredita-se, não sem razão, que, para ser capaz de levar seus alunos a se apropriarem de toda a complexa gama de gestos e valores que caracteriza a prática cultural de um leitor literário, é necessário que o professor também o seja. No entanto, sabe-se que uma boa parcela dos professores brasileiros não leem além do que suas estritas obrigações lhes exigem. Muitos alunos chegam, portanto, às faculdades de Letras, sem que a leitura literária tenha tido um lugar de destaque ou



sequer um registro memorável, ainda que pontual, em suas vidas. As faculdades, por sua vez, não costumam assumir uma responsabilidade que julgam ser da escola, esperando que os alunos tenham escolhido o curso por já terem construído um perfil como leitores de literatura. Nesse contexto, cabe perguntar a nós mesmos o que realmente fazemos para quebrar o círculo vicioso, de modo que as escolas, bem como as universidades, acolham a literatura como um alicerce da constituição identitária das pessoas, de seus laços afetivos e sociais, na nossa combalida sociedade brasileira. Ao me haver com esse questionamento, uma hipótese de trabalho, em forma de questão, se coloca no horizonte: em que medida é possível fazer com que a condição de professores, vivenciada mais intensamente pelos licenciandos, possa vir a favorecer sua formação como leitores? Esta formação, ao invés de condição prévia para o ensino, pode ser impulsionada pelo próprio trabalho de ensinar? A experiência docente se colocaria então como uma aliada no trabalho de resgate de uma relação pessoal com a literatura para esses alunos, que a trajetória escolar e as atividades acadêmicas falharam até o momento em promover. Essa a proposta a que me dediquei. A seguir apresento alguns poucos fragmentos dos relatos reflexivos e reações a textos teóricos que nos permitirão discutir alguns desdobramentos desse trabalho.

Começo por um dos vários relatos que, de maneiras diferentes, trazem marcada a distância entre concepções historicamente constituídas para os alunos sobre a literatura e seu lugar no ensino escolar e o tipo de trabalho que vínhamos buscando desenvolver. O fragmento foi escolhido por manifestar uma posição extrema que permite sublinhar a persistência de tensões a superar. Felizmente, o nível da contradição que aqui encontramos não foi tão flagrante em outras produções desse grupo nem nas dos demais, embora conflitos dessa ordem sejam detectados em vários escritos, o que justifica o destaque.

O texto se refere a uma aula em que se planejou fazer uma análise textual e uma discussão sobre a canção “Loka”, de Simone e Simaria, cantada por Anitta, a partir da ideia de que objetos culturais próximos aos estudantes, componentes da esfera literária amplamente considerada, que inclui a cultura de massa, dão ensejo ao desenvolvimento de percepções de ordem existencial, social e estética, quando analisados e discutidos com rigor de objetivos e encaminhamento didático. Transcrevo apenas a conclusão dessa narrativa.




Conclusão Geral

Conseguimos estabelecer nossa primeira efetiva ponte comunicativa/afetiva com eles e também tivemos um bom feedback desse contato mais formal. Nossa presença ainda é misteriosa e passível a dúvidas já que não somos vistas nem como professoras nem como amigas deles. Entretanto, aos poucos, sentimos que conseguiremos demonstrar a ponte de equilíbrio entre essas duas características.

Os alunos adoraram a temática, a organização da aula e se interessaram em entender a música. **Dessa forma**, nos sentimos muito mais seguras e confiantes para trabalhar a gramática e motivadas para aplicar a próxima aula. (Grifo meu)

As primeiras impressões somadas à locução explicativa do segundo parágrafo deixam marcada a hierarquia estabelecida entre as atividades de leitura/discussão e as de exposição/exercício sobre a nomenclatura gramatical, que nessa aula enfocaram os tempos do modo indicativo. O curioso é que nem o planejamento conjunto, nem o relato oral das alunas, após essa regência, na turma de Didática e Prática, e possivelmente também não a aula propriamente dita, apontaram tão claramente para essa submissão das práticas de leitura estética e crítica à assimilação da metalinguagem. Percebe-se aqui o peso que, em um registro escrito, endereçado a uma professora, tem aquilo que as alunas podem, sem hesitação, declarar como saber constituído e passível de ensino acerca da linguagem. A julgar pelo relato, esse saber inclui somente o que possa ser apreendido, e mais, reproduzido conceitualmente pelos próprios alunos. É isso que se assume como conteúdo de ensino, deixando de lado, na representação do trabalho didático, a própria leitura e, nela, a abertura de espaço para a ocorrência desse jogo entre a aproximação ao outro e o distanciamento de si que é o lugar das transformações pela literatura. Por que essa concepção tradicional persiste? Seria a força da memória escolar das alunas? Nesse caso, por que se mantém? O que se tem discutido sobre ensinar e aprender linguagem com os alunos da licenciatura? Especificamente, o que tem sido apresentado como conhecimento no que diz respeito à literatura? Pensemos por exemplo na seguinte proposição de Teresa Colomer: “O debate sobre o ensino da literatura se superpõe, assim, ao da leitura, já que o que a escola deve ensinar, mais do que “literatura” é “ler literatura”.(COLOMER, 2007, p.30)”




Contra a força de manutenção de *práticas* muito arraigadas na escola e pelo fortalecimento de *ações* e de um posicionamento didático distinto, por parte dos licenciandos, acredito em um reforço da discussão teórica em torno da especificidade da literatura e de sua transmissão, aliado à intensificação das próprias experiências docentes de leitura literária. No conjunto dos trabalhos, haveria diversos outros exemplos que reforçam o interesse de insistir na direção proposta. No entanto, para finalizar, trarei apenas dois dos depoimentos em que estudantes se colocam em posição oposta à que acabamos de ler. Esses escritos parecem reforçar a hipótese de que novas formas de ensinar e de ler literatura podem chegar a nascer juntas para os alunos de Letras que não se veem como leitores literários ou não como os leitores que imaginam que deveriam ser para ensinar literatura. Ambos fazem referência à leitura do texto de Zilberman citado no início deste trabalho.

Dentre os textos lidos por mim neste semestre 2017.1, houve um que me auxiliou bastante em relação à minha formação como professor na área de letras. O texto sobre o qual falo é “A criança, o livro e a escola”, de Regina Zilberman. Este texto me ajudou bastante, porque nele tem uma parte que fala sobre a formação do professor e das relações entre literatura e escola. Ele alimentou minhas esperanças em continuar meus passos na carreira de professor. Começo explicando que, apesar de eu ter escolhido a área de letras em licenciatura (por conta da gramática tradicional), minha afinidade com a leitura era muito fraca antes da graduação. Eu nunca tive o costume de ler os livros que a escola pedia, mesmo sendo livros didáticos, como de história e de geografia. Por conta disso, eu sempre dizia que faria letras, mas odiava literatura, ou seja, ela, para mim, era como um lugar que eu nunca iria visitar, já que o passaporte era a leitura.

Adiante, após transcrever e comentar um trecho em que a autora defende a criação de um espaço de discussão aberta em sala de aula, que dê lugar à expressão das “múltiplas visões que cada criação literária sugere”, encontramos o seguinte comentário:

Dentre outras coisas que me ajudaram nesse texto, essa me fez sentir mais confortável com a abordagem dos textos para com os meus alunos. Assim, eu consegui resgatar toda prática docente, em relação à leitura, que eu não tivera na adolescência como modelo, já que eu ignorava.

Embora o licenciando deixe claro que sua questão é a de como se comportar como professor para ensinar um conteúdo requerido pela escola que ele próprio não teria, como sugere, *aprendido* antes, a interpretação textual e a literatura, quero crer que as



expressões de alívio e confiança que ele manifesta tenham a ver com um “resgate” também de sua própria falta de experiência de leitura, para a qual encontra agora um caminho de superação. O professor e o leitor, acredito, são aqui o sujeito de uma mesma esperança, a de conhecer o que antes era ignorado, tendo legitimada a sua própria entre as “múltiplas visões” que os textos sugerem.

O último fragmento selecionado para esta reflexão atesta melhor do que nenhum outro o tipo de transformação a que o processo de iniciação à docência, tendo a literatura como objetivo de formação, pode dar lugar. Fala novamente do texto de Zilberman, como aporte teórico capaz de esclarecer os efeitos produzidos por uma leitura sequenciada de *Vidas Secas* para os alunos de uma turma de *aceleração*, isto é, de 8º e 9º ano compactados, conforme a designação adotada pela Secretaria Municipal de Educação do RJ, e não menos para a própria licencianda autora do relato.

Um segundo ponto importante é o fato de poder haver uma relação próxima entre o mundo representado no texto e o contexto do qual o destinatário emerge. Para mim, foi mais fácil entender que a relação obra e leitor é o grande diferencial na leitura. Não é necessário que o leitor viva, de fato, o que está sendo retratado na obra mas é preciso saber mergulhar na história. Caso o leitor realmente viva algo parecido ou igual ao que ele lê, será mais fácil ainda retirar todos os benefícios que o livro pode lhe oferecer. *Eu aprendi muito com esses detalhes, pois só aqui parei, de verdade, para pensar no que eu vinha fazendo com as minhas leituras.* Trabalhar com uma obra literária dentro de sala de aula não é nada fácil. Prender a atenção do aluno de forma que ele participe e absorva de forma efetiva o que eu e o livro temos a oferecer é de extrema dificuldade. *A minha visão de leitora, apenas para mim, e a minha visão de leitora, como professora, não são iguais mas deveriam se assemelhar cada dia mais.* A preocupação que tenho quando vou preparar a aula e releio um texto pensando na turma, deveria existir até mesmo quando estou lendo qualquer coisa só para mim. Não digo no sentido de preparar uma aula mas sim, no sentido de ser mais crítica e mais cuidadosa. (Grifos meus)

Não há mais espaço para comentários, mas posso dizer com convicção que aquilo que a autora exige de si mesma é aquilo que ela já conquistou ao ler junto com os alunos: uma verdadeira experiência da leitura da literatura.

Referências bibliográficas:

- COLOMER, T. *Andar entre livros: a leitura literária na escola*. São Paulo: Global, 2007.
- PIMENTA, S.G & LIMA, M.S.L. *Estágio e Docência*. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2010.



ZILBERMAN, R. *A literatura infantil na escola*. 11ª ed. São Paulo: Global, 2003.

LETRAS, CÂMERA, AÇÃO!

DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E MÍDIAS NA ESCOLA

Mariana da Silva Lima (CEFET-RJ/ UFF)¹

Resumo: Esta comunicação consiste em um relato de experiência a partir de um trabalho intitulado “Assalto poético”, no qual grupos de alunos do Ensino Médio deveriam produzir vídeos captando as reações de diferentes pessoas à poesia de Ferreira Gullar. Partindo-se de uma descrição das etapas desenvolvidas, passa-se a uma revisão crítica dos resultados obtidos com vistas a aprimorar e compartilhar o projeto.

Palavras-chave: Ensino; Literatura; Ensino Médio; Mídias; Ferreira Gullar

O Projeto “Letras, câmera, ação!” foi concebido a partir de experiências docentes no âmbito da disciplina Língua Portuguesa e Literatura Brasileira no Ensino Médio do CEFET/RJ – Campus Maria da Graça, e tem como objetivo levar o aluno a se apropriar da experiência literária estabelecendo diálogos com diversas mídias, tais como o vídeo, o cinema e a fotografia. O projeto foi concebido a partir da percepção das amplas limitações que o ensino tradicional de Literatura impõe àquela que seria uma das principais finalidades desta disciplina, qual seja, inculcar no aluno o gosto pela leitura. Seguindo as diretrizes estabelecidas nos Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Médio, as atividades propostas buscam despertar no aluno uma atitude criativa na abordagem dos conteúdos relativos a esta disciplina, tirando-o de uma postura passiva no aprendizado dos mesmos.

Em uma perspectiva mais ampla, o projeto se propõe a abrigar diversas formas de realizações, desde a adaptação de obras literárias curtas para meios audiovisuais até a produção de ensaios fotográficos e de vídeos feitos com a câmera do celular a partir de temáticas desenvolvidas nas obras em estudo. Com isso, pretende-se desenvolver formas criativas e autônomas de se trabalhar com a Literatura, aproveitando-se o uso corrente que a atual geração de jovens faz das mídias digitais. Nesta comunicação, apresentarei um relato de experiência relativo à primeira proposta elaborada, não apenas descrevendo as etapas do trabalho desenvolvido, mas principalmente procedendo a uma revisão crítica dos resultados obtidos. Esta reflexão teve como objetivo aprimorar o trabalho em uma provável segunda edição, no próximo ano, e já rendeu frutos na segunda proposta executada (a produção de ensaios fotográficos a partir de alguns temas trabalhados no romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago).

¹ Professora de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira no CEFET-RJ (*campus* Maria da Graça) e pós-doutoranda no Instituto de Letras da UFF. Contato: marisilvalima@yahoo.com.br.

Decidi dar início ao projeto junto às três turmas do último ano do Ensino Médio, tendo em vista que, ao longo de seus estudos, estas turmas já haviam realizado diversas atividades envolvendo a produção de vídeos em outras disciplinas. Assim, a seleção das turmas foi estratégica, uma vez que eu pude contar com certa experiência dos alunos em trabalhos que exigiram algumas das habilidades que seriam necessárias para a execução do projeto, como a edição dos vídeos. Cabe ainda mencionar que, em nossa escola, as turmas do último ano do Ensino Médio têm dois tempos semanais (de cinquenta minutos cada) da disciplina Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, e que este último ano é o quarto de sua formação (e não o terceiro, como é comum), haja vista que nosso âmbito de atuação é na modalidade Ensino Médio Integrado ao técnico². CEFET é uma escola técnica que oferece a

A ideia inicial deste primeiro trabalho realizado no âmbito do projeto era que os alunos produzissem vídeos inspirados pela leitura de poemas de Ferreira Gullar. Após pesquisarem a obra poética do autor e selecionarem alguns poemas de sua preferência, os alunos deveriam apresentá-los a amigos e familiares, levando adiante os comentários iniciais e gerando outros no próprio momento dessas conversas. Essas reflexões conjuntas seriam registradas pela câmera do celular e editadas pelos alunos, dando origem a vídeos que seriam exibidos em aula e posteriormente submetidos a um concurso interno. Esta seleção final daria origem a um vídeo único sobre a poesia de Ferreira Gullar, a ser exibido na Semana de Extensão da escola e publicado nas redes sociais.

Este o plano inicial. Contudo, houve certa distância entre o que vislumbrei e o que os alunos conseguiram realizar. Na avaliação do processo de trabalho que se seguiu à execução das tarefas, percebi que a maioria dos problemas surgidos decorreu de falhas minhas (como a insuficiência das instruções, provocada pela minha falta de clareza quanto aos procedimentos a serem seguidos), ainda que, em grande parte dos casos, as dificuldades só pudessem mesmo se revelar à medida que o trabalho se desenvolvia. Assim, como o projeto se tornou um importante processo de aprendizado para mim, pretendo apresentá-lo aqui em detalhes, não apenas por ter constatado o quanto a reflexão final foi importante para que eu sistematizasse melhor o trabalho para uma próxima edição, como também por acreditar que o próprio ato de compartilhar essas

² O CEFET-RJ oferece diversas modalidades de ensino técnico: Concomitante, Subsequente e Integrado ao Ensino Médio. A modalidade integrada implica em uma mesma matrícula para o Médio e o Técnico, e consequentemente comporta uma carga horária mais extensa; por isso alguns campus da escola a oferecem em quatro anos, como é o caso do nosso.

reflexões com outros educadores pode ser esclarecedor dos desafios que encontramos em nosso ofício e das tentativas de superá-los para aprimorar nossas práticas docentes.

Como o trabalho foi desenvolvido desde o princípio? Logicamente, a primeira etapa foi a apresentação da obra de Ferreira Gullar para as turmas. Neste primeiro encontro dos alunos com a poesia de Gullar, meu objetivo era motivá-los e deixá-los curiosos em relação ao autor e sua obra, então comecei apresentando a eles o poema “Não há vagas”. A aula teve início com a exibição de um vídeo disponível no YouTube que traz uma declamação deste poema, acrescida de imagens a que o texto faz alusão. Na sequência, analisei detidamente o texto, junto com os alunos, e passamos então para uma análise de “Traduzir-se”. Ambas as análises foram intercaladas com comentários esparsos sobre a biografia do poeta. Depois das interpretações, exibi dois outros vídeos com versões musicadas de “Traduzir-se” (uma feita por Fagner e outra por Adriana Calcanhoto). Para a aula seguinte, combinamos a realização de um sarau (com direito a comes e bebes).

Para o sarau, cada aluno foi instruído a pesquisar na Internet a poesia de Ferreira Gullar, selecionar dois poemas de que gostasse mais e fazer comentários sobre o que chamou sua atenção no poema. Assim, a segunda aula seguiu essa dinâmica, e transcorreu de maneira muito agradável e prazerosa. As carteiras foram dispostas em círculo; os alunos foram sucessivamente apresentando seus poemas preferidos e falando de suas surpresas e encantamentos, ao mesmo tempo em que íamos comendo e bebendo; tudo contribuindo assim para certo clima de festa e descontração.

Na sequência, houve uma aula de contextualização histórica e estética da obra, que seria o fechamento da primeira etapa. Nesta aula, os alunos receberam as seguintes instruções para a elaboração dos trabalhos: a) selecionar poemas do autor; b) apresentá-los para pessoas de diferentes idades e ocupações; c) gravar em vídeos suas reações e comentários; d) editar um vídeo com 3 desses depoimentos.

Como se percebe, as instruções foram sucintas demais. Fiz algumas observações a respeito da captação dos depoimentos (como os cuidados a serem tomados com o som, a luz e o posicionamento da câmera), porém neste momento surgiram alguns questionamentos quanto à dinâmica da apresentação e dos diálogos aos quais eu não soube responder (como por exemplo uma dúvida relativa ao que deveria ser filmado, se desde o momento da leitura ou apenas a reação da pessoa). Desse modo, foi com apenas algumas instruções vagas que os alunos saíram em campo para colher seus

depoimentos. Foi estabelecido um prazo de duas semanas para a apresentação dos vídeos.

Nesse dia (a quarta e última aula dedicada ao projeto), os diversos grupos exibiram seus trabalhos em sala, e foram tecidos comentários sobre as diferentes produções (tanto por parte dos alunos quanto da professora). Porém, como o nível dos vídeos foi muito desigual (havendo inclusive dificuldades de exibição por conta dos diferentes formatos em que os vídeos foram realizados), decidi não levar adiante as demais etapas planejadas (elaboração de concurso interno e exibição na Semana de Extensão) e proceder a um exame cuidadoso do desenvolvimento do projeto, tentando compreender o que deu certo e o que não deu em sua execução, com vistas a seu aprimoramento no futuro. Portanto, passo agora a esta revisão crítica do trabalho.

A começar pelo próprio título do subprojeto – *Assalto poético* –, que só me ocorreu quando os trabalhos já estavam em estágio bem avançado. Em decorrência disso, diversos grupos deram a seus vídeos o título *Ferreira Gullar*, ou simplesmente *Trabalho de português*. Este pode parecer um detalhe irrisório, porém na avaliação pude perceber a importância da função deste elemento, uma vez que um título como *Ferreira Gullar* pode sugerir que o vídeo irá apresentar uma biografia do poeta (o que não era o caso), ao passo que um título como *Trabalho de português* pode sugerir qualquer coisa, e subtrai completamente qualquer pretensão mais artística que o trabalho pudesse ter. Já o título *Assalto poético* parecia refletir bem a intenção de se obter de súbito as reações da pessoa entrevistada, além de apresentar a vantagem de ser abrangente o bastante para abarcar outros poetas (assim, é possível realizar semelhantes *assaltos poéticos* a partir da obra de Carlos Drummond de Andrade, Paulo Leminski, enfim, qualquer poeta com que se queira trabalhar).

O segundo reparo que faço diz respeito à captação dos depoimentos em si. Quanto a este aspecto, minha avaliação foi a de que a preparação para as “entrevistas” foi insuficiente. Em geral, os alunos se restringiram às primeiras impressões dos entrevistados, não se mostrando capazes de estabelecer com eles um diálogo sobre os poemas lidos e suas impressões. Desse modo, quando o comentário era rico, obteve-se um bom registro, porém quando o depoente revelava dificuldade de compreender ou de analisar o poema lido, os alunos tampouco conseguiram fomentar a reflexão sobre os textos ou instigar os depoentes para tentarem se aproximar de uma possível interpretação dos mesmos. Veja-se o exemplo a seguir, que transcreve a fala de uma estudante do 6º. período de Letras da UFRJ:

– Esse poema “Cantada”, agora depois de ouvir, deu pra perceber que ele tá querendo exaltar a beleza de uma mulher, mas usando coisas que não são tão valiosas assim, tão... né? Porque, por exemplo, uma bola de alumínio de cigarro: não é uma coisa bonita, e ele fala que a mulher é tão bonita quanto. Uma poça num cantinho: não é uma coisa tão linda, né; eu usaria outras coisas pra exaltar a beleza dessa mulher à qual ele *tá* se referindo. Então... eu acho que ele quis exaltar a beleza da mulher usando coisas que a gente não usaria normalmente... é... usando coisas (em) que ele vê algo especial, ou não, para dizer o quanto aquela mulher é bonita. Pra ele faz sentido, né, comparar a beleza dela a essas coisas que ele mencionou no poema. Mas eu usaria outras coisas pra exaltar essa beleza da pessoa que eu amo, no caso, né? Mas achei muito bonito e também achei bem pensado, assim, né? Para aquela mulher, talvez, para essa mulher. Então, eu gostei.

Caso este poema tivesse sido analisado em profundidade em aula (o que não foi), o grupo que registrou esta fala poderia contestá-la indicando que justamente a graça do texto está em perceber que *o poeta enxerga beleza onde os outros não veem nenhuma*. Obstáculo semelhante surgiu a respeito de “Não há vagas”: todos percebem facilmente a crítica social que o poema comporta, porém nota-se que é mais difícil que a pessoa perceba de imediato a questão estética imbuída no texto (ou seja, que o poema fala sobre a própria dificuldade da poesia em abarcar a matéria social e cotidiana), de modo que seria fundamental que os alunos chamassem a atenção dos entrevistados para a questão suscitada pelos versos, perguntando: mas por que não há vagas no poema para o preço do feijão, para o funcionário público e seu salário de fome, para o operário etc.?

Outra percepção surgida em meu exame do processo de trabalho foi que alguns poemas são mais propícios ao tipo de exercício proposto (captar reações imediatas das pessoas aos poemas). Tal foi o caso, além dos dois já mencionados, de “Cantada” e “Subversiva”. Já outros, como “Cantiga para não morrer”, se mostraram mais difíceis de ser analisados pelos entrevistados. Não pretendo com isso dizer que deveriam ser suprimidos da iniciativa – até porque, como sua escolha foi recorrente, ela demonstrou uma preferência entre os alunos.

Tanto no caso deste poema como de outros, verificou-se que os alunos, na maior parte das vezes, optaram por apresentar os textos lendo-os para os interlocutores, o que pode ter gerado uma dificuldade a mais para os ouvintes. A necessidade da visualização do texto se evidenciou em algumas situações – e particularmente na apresentação do poema “Mar azul”. Este momento poderia ter rendido bons comentários por parte dos

alunos, os quais deveriam ter exposto a importância dos aspectos visuais na poesia concreta; no entanto, a apresentação do poema foi feita exclusivamente mediante sua declamação para o ouvinte, que restringiu seu comentário à exclamação: “Tudo azul – que confusão!”.

A natureza dos depoimentos colhidos de forma abrupta revelou a necessidade de um tempo para reflexão por parte dos ouvintes. No entanto, a rapidez da interação foi responsável por alguns bons momentos em alguns dos vídeos, nos quais as expressões faciais das pessoas ouvindo pela primeira vez os poemas renderam boas imagens. No futuro, penso que valeria orientar os alunos a gravar tudo e, posteriormente, selecionar os melhores momentos a serem incluídos nos vídeos.

De todo modo, ficou claro que o teor dos comentários obtidos dependeria muito da forma como os poemas seriam apresentados. Observações como “É bonito o poema”, “gostei” ou “não entendi nada” poderiam ser o ponto de partida para um diálogo entre os entrevistados e os alunos, os quais deveriam estar preparados para engatar uma discussão sobre os mesmos, mas isso não ocorreu com muita frequência.

Vale ressaltar que reações um tanto quanto vagas não são desinteressantes por si sós, podendo às vezes traduzir um espanto por parte do ouvinte; ainda assim, o baixo rendimento dos comentários suscitados por alguns poemas em particular aponta para a necessidade de sistematizar melhor a fase de preparação. Isso pode ser feito por meio de uma seleção prévia dos poemas a serem apresentados aos diversos interlocutores e de sua interpretação em sala, com análises por escrito dos textos (incluindo os apontamentos surgidos na roda de conversas) e a elaboração de um roteiro de perguntas e comentários, em uma tentativa de antecipar possíveis caminhos nos diálogos a ser estabelecido.

Ainda sobre a apresentação dos poemas, outro aspecto que ficou em aberto quando das instruções foi o modo de empreender a leitura, ou seja, o treino de uma entonação adequada para a situação dada. Sem qualquer preparo prévio, os alunos em geral se mostraram um tanto quanto inibidos para fazer a leitura dos textos. Acredito que isso possa ser trabalhado inclusive de forma lúdica, e dentro do espírito do projeto, lembrando aos alunos que, para efetuarem um “assalto” bem sucedido, eles precisam realizar uma abordagem estratégica de suas “vítimas”.

Também se evidenciou a necessidade de uma série de ajustes quanto à edição dos vídeos. Embora eu tivesse passado algumas instruções breves relativas à seleção dos comentários, alguns aspectos só se tornaram claros no momento da apresentação dos

vídeos, tais como a presença ou ausência de legendagem, a exploração de recursos de edição (como o *fastforward* ou a montagem artística) e a falta de abertura e/ou fechamento. Como não passei nenhuma instrução específica a respeito da edição dos vídeos, o emprego desses recursos ficou a critério de cada grupo – alguns os exploraram habilmente, outros nem tanto. Por isso, em uma próxima edição do projeto, pretendo: a) enfatizar a importância da captação; b) indicar a necessidade de inclusão de créditos no final e de legendagem dos vídeos (obrigatória na identificação dos entrevistados, opcional em outros casos, como na transcrição das falas); c) unificar o programa utilizado (para que os arquivos não fiquem pesados demais, comprometendo sua exibição, como ocorreu mais de uma vez); d) ressaltar a necessidade de se pensar o vídeo como um todo, elaborando uma abertura e um fechamento adequados (principalmente com a inserção, no início, de uma apresentação do que é o assalto poético). Para isso, considero fundamental dedicar parte de uma aula às instruções e à exibição de modelos. Agora que já temos uma primeira leva de vídeos realizados, há material para ser analisado em uma segunda edição do projeto.

A edição dos vídeos foi um momento em que o trabalho como um todo se ressentiu de uma **maior integração** com o professor de Artes, o qual já desenvolve uma série de projetos relacionados à produção de vídeos. Esta integração – que estava prevista no projeto, porém não foi levada a cabo por conta de dificuldades de carga horária – é um dos desafios da escola (não só no interior da Coordenação do Ensino Médio, mas também com as Coordenações dos cursos técnicos). Temos buscado cada vez mais desenvolver projetos transdisciplinares, rumo à oferta de uma formação integral do cidadão.

Voltando ao exame dos procedimentos adotados, constatei que o próprio momento da **exibição** dos vídeos poderia ser muito mais explorado, aproveitando-se a ocasião para se realizar uma análise crítica não apenas do trabalho realizado, mas também do teor dos depoimentos. Assim, planejo incluir na próxima edição um momento mais elaborado de **avaliação** dos vídeos pela própria turma (a partir de uma ficha com critérios claros), bem como de análise crítica dos comentários (para tanto, seria preciso que eu assistisse os vídeos antes para poder preparar essa aula a contento, o que não ocorreu nesta primeira edição, em que assisti aos vídeos finalizados juntamente com todos os alunos). Para ilustrar como esta etapa pode ser rica, fixemo-nos em dois fatores: primeiro, o conteúdo de alguns comentários registrados. Entre as diversas falas, alguns aspectos recorrentes destacados pelos depoentes foram:

- A apresentação dos poemas do autor, desconhecido para a maioria;
- A linguagem empregada, muito próxima da linguagem cotidiana, em alguns poemas, chegando mesmo a utilizar palavrões, como é destacado por um dos depoentes;
- A analogia entre o contexto em que os poemas foram escritos e o atual contexto brasileiro (a propósito dos poemas “Subversiva” e “Não há vagas”, por exemplo);
- As possibilidades expressivas da poesia (engajamento/ liberdade)

Penso que o dia da exibição deveria ser um momento de ressaltar esses dados e de analisá-los em detalhe. Como exemplo da riqueza dos comentários, veja-se a transcrição deste trecho do diálogo entre uma aluna e o psicólogo da escola:

Guilherme – Uau!
 Aluna – Quer ler de perto?
 Guilherme – Ah, claro. (*Após leitura silenciosa*) A poesia é tudo isso, né? Nunca pensei por esse lado.
 Aluna – E você quer destacar algum trecho, acha importante fazer relação com alguma outra obra?
 Guilherme – (*Pausa*) O palavrão, né? O palavrão chama atenção. Legal, mesmo; porque às vezes a poesia, ela é muito bonitinha, muito redondinha, mas não nos afeta, né? E essa aqui, ela tem o poder de nos afetar. Mas gostei. Não sei se eu lembraria de outra poesia, mas eu nunca tinha visto, acho que eu nunca li nada de Ferreira Gullar. Eu gostei, gostei dele.

Ou deste outro, entre a aluna Thaís Menezes e sua avó, D. Creuza Menezes (identificada no vídeo nominalmente e com a indicação de sua ocupação como dona de casa):

Thaís – ... o preço do arroz não cabe no poema.
 D. Creuza – Por quê? Tá muito caro?
 (*A aluna ri e continua lendo*)
 D. Creuza – Não tem nada.
 Thaís (*após a leitura:*) – E aí, vó, o que a senhora achou?
 D. Creuza – Aí que eu achei que tudo o que tá falando aí é verdadeiro; são coisas que acontecem mesmo, né? São assuntos de todo dia: o feijão tá caro, o arroz também, e a vida... tá meio apertado, tá difícil... Então, eu acredito que tudo o que você falou aí nesse poema é coisa que estão (*sic*) acontecendo... Aí o feijão tá caro, o arroz tá caro... E que mais que tá caro, ele falou? Falou da...
 Thaís – Da luz, do telefone...
 D. Creuza – Da luz, a luz então! Tá muito caro. (*Pausa*) E a gente tem que rezar pro país melhorar pra gente poder gastar mais. Que tá muito difícil.

Thaís – Mas vai melhorar.
D. Creuza – Hum?
Thaís – Mas vai melhorar, né?
D. Creuza – Se Deus quiser.

Esta interação se revela riquíssima, por exemplo, para uma comparação entre a perspectiva religiosa expressa pela avó da aluna e a perspectiva política do próprio autor para a solução dos problemas mencionados no poema. A esse respeito, caberia chamar atenção para as possíveis relações entre o teor das observações e a ocupação dos depoentes, sua faixa etária etc. Esta foi uma indicação que recebeu destaque nas instruções iniciais (os alunos foram orientados com bastante ênfase a buscar depoentes de diferentes faixas etárias e profissões: crianças, jovens, adultos e idosos; pessoas pertencentes à comunidade escolar – como alunos, professores e funcionários técnico-administrativos – e externos a ela). Acredito que essa variedade de pessoas a prestar depoimentos foi em grande parte responsável pela riqueza das visões expressas.

Depois que a ideia do projeto estava minimamente amadurecida em meus planos, deparei-me com o livro *Educar com a mídia: novos diálogos sobre educação*, de Paulo Freire e Sérgio Guimarães, e pude perceber que minhas inquietações encontravam eco nas análises que os dois pensadores faziam sobre o papel das novas mídias na educação:

Forçada, desafiada, posta no canto da parede, sobretudo nesses bons pedaços de vinte ou 25 anos para cá, a escola se obriga a mudar. Ela se obriga a deixar de ser um espaço preponderantemente fabricante de memórias repetitivas, para ser um espaço comunicante e, portanto, criador. E, para isso, então, ela não poderia jamais de ter, como auxiliares extraordinários, todos os meios de comunicação.

A concepção deste projeto me levou a reelaborar minha prática docente, na medida em que propiciou um afastamento de um modo de ensinar literatura que passa apenas pelo mostrar, pelo oferecer ao aluno, e me levou a buscar meios que levam os alunos a assumirem um papel ativo no contato com as obras literárias. Espero que esta reflexão possa ajudar outros educadores a descobrir novas formas de usar a *câmera* para ligar as *letras à ação*.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: _____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

BORTONI-RICARDO, Stella Maris. *O professor pesquisador: introdução à pesquisa qualitativa*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

FREIRE, Paulo & GUIMARÃES, Sérgio. *Educar com a mídia: novos diálogos sobre educação*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

GULLAR, Ferreira. *Poema sucio/ En el vértigo del día*. Edición bilingüe español/portugués al cuidado de Paloma Vidal y Mario Cámara. Buenos Aires: Corregidor, 2008.

LAFETÁ, João Luiz. “Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar”. IN: *A dimensão da noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 1996.

MORICONI, Ítalo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

O BEIJO DA PALAVRINHA E DIVERTIDA MENTE: A LEITURA LITERÁRIA EM FOCO

Michelle Braz Nogueira (UFAC)¹

Resumo: O presente artigo concentra-se em discussões e reflexões sobre o ensino da literatura, além da apresentação de uma proposta de intervenção pautada na perspectiva Barthesiana e suas forças libertárias: *Mimeses, Mathesis e Semioses*. O foco das atividades propostas serão as obras o conto *O beijo da palavrinha*, de Mia Couto, e o Filme *Divertida Mente*, da Disney-Pixar. Por meio das discussões e reflexões busca-se elaborar uma proposta de intervenção que vise o desenvolvimento de uma leitura literária plena, e seja veículo de saber e humanização, além de colaborar no processo de formação intelectual, cultural e social do sujeito, ao se colocar perante a obra literária como um ser autônomo, questionador, agente construtor de sentido do texto.

Palavras-chave: Literatura; Leitura literária; Forças Literárias

A Leitura literária

Sabe-se que a inserção da leitura literária é de grande relevância para a formação do ser humano, visto que é agente transformador, tanto de seu mundo interior: sendo possível construir a identidade do sujeito leitor, por meio do reconhecimento e interação entre as experiências do indivíduo e a das personagens; quanto no exterior: ao relacionar-se em sociedade. Cosson acrescenta,

[...]é por possuir essa função maior de tornar o mundo compreensível transformando sua materialidade em palavras de cores, odores, sabores e formas intensamente humanas que a literatura tem e precisa manter um lugar especial nas escolas. (COSSON, 2014, p.17)

Ao analisar o cenário atual do ensino literário, observa-se que não é um dos melhores, pois o que encontra-se são abordagens que não contemplam o real propósito da leitura literária, nem leva o aluno a entender que “a literatura amplia o nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo” (TODOROV, 2010, p.24).

Constata-se que no ensino fundamental, a leitura literária é desenvolvida por meio de discussões superficiais, e posta à reflexões que não promovem o gosto do aluno pelo ato de ler, dado que, na maioria das vezes, são reduzidas a simples elaborações de roteiros ou apenas voltadas ao preenchimento de fichas de leituras. De tal forma, esquecem que esse ato levará o leitor a atribuir sentido, para que se obtenha uma completa compreensão.

¹ Mestranda em Letras-PROFLETRAS (UFAC) Contato: michellebnogueira@gmail.com.



Já no ensino médio, mesmo sendo integrada a disciplina de Língua Portuguesa, a situação não é diferente. Os textos literários são resumidos a meros fragmentos contidos nos livros didáticos, nos quais professores fazem abordagens historicistas da literatura, com uma única finalidade: a aquisição de conhecimentos para exames vestibulares.

Vale ressaltar, que muitos docentes não conseguem desvencilhar-se dos manuais didáticos, com perguntas pré-determinadas, que pouco acrescentam às habilidades leitoras dos alunos. Diante disso, concorda-se com Soares ao refletir sobre caminhos dados a escolarização da literatura:


O que se pode criticar, o que se deve negar não é a escolarização da literatura, mas a inadequada, a errônea a imprópria escolarização da literatura, que se traduz em sua deturpação, falsificação, distorção, como resultado de uma pedagogização ou uma didatização mal compreendidas que, ao transformar o literário em escolar desfigura-o, desvirtua-o, falseia-o. (SOARES, 2011, p.15)

Sob esse prisma, verifica-se o erro na escolarização da literatura, pois ela realmente deve estar inserida no contexto escolar, assim como as disciplinas de Língua Portuguesa, Ciências, Artes. No entanto, o que nos chama atenção é seu inadequado desenvolvimento em sala de aula, visto que forja um cenário repleto de dificuldades, ao levar o educando a pensar que as leituras de tais textos são complexas. Diante disso, incorporam certa aversão, ao considerar o texto literário difícil de ser decifrado, atitude esta, que os afastam ainda mais da possibilidade de lê-los em sua inteireza.

É preciso aproximar cada vez mais os alunos da literatura, para que possam obter uma nova visão do texto literário, construindo um vínculo consistente entre leitor e o texto. Por meio dessa interação, os educandos possivelmente, começarão a compreender as peculiaridades inerentes ao texto literário, que por intermédio de sua linguagem polissêmica é capaz de representar a realidade, a fim de que o leitor reflita sobre suas próprias experiências, ao mesmo tempo que adquire novos conhecimentos.

Sob esse olhar e mediante a um trabalho efetivo diante do texto literário, os educadores, poderão transformar a percepção antiga, que o aprisiona a análises simplistas, em um ensino significativo, ao possibilitar que a leitura seja um ato efetivamente vivo na vida dos educandos.

Fazer com que os aprendizes sintam o “sal das palavras” como profere Barthes” (2013, p.22), ao atribuir sentido ao que foi lido e ainda vislumbrarem a gama de conhecimentos que lhe é peculiar, vai muito além de folhear livros sem perspectiva



alguma, ou os impor a leituras pouco significativas. Deve-se instigá-los a reconhecer-se em meio às histórias narradas, que muitas vezes, mediante as experiências das personagens, os farão entender-se como ser humano.


Para alcançar esse propósito, há a necessidade de um trabalho contínuo de pesquisa e mediação, que abrange desde a seleção dos textos, passando pela escolha de metodologias até chegar a aplicação, sempre com intuito de envolver o educando a cada etapa de leitura, de modo que possam fruir o texto literário, incorporando, paulatinamente, ao que foi lido suas experiências de vida.

Para isso, o educador deve rever suas metodologias de ensino e, principalmente, sua visão em relação à leitura literária; contudo, a maioria não reconhece a literatura como fonte de conhecimento, nem objeto de transformação social. Em sala de aula, o texto, normalmente, perde sua essência, pois não são percebidas nem exploradas sua linguagem rica em significados. Dessa forma, é notório o desestímulo dos alunos frente ao texto literário, uma vez que as práticas pedagógicas não são eficientes, pois não os levam à fruição, nem ao menos, à aquisição do gosto pelo ato de ler.

Diante disso, a escola tem em suas mãos a missão de incentivar a leitura literária no ambiente de ensino, uma vez que seu mau desenvolvimento pode causar uma deficiência no processo de formação leitora dos alunos, principalmente nas séries iniciais. Por isso, parece-nos imprescindível trabalhar essa prática cuidadosamente, fazer com que essa ação não se torne monótona em sala de aula, como enfatiza Silveira:

A leitura escolar deve contemplar o aspecto formativo do educando, estimulando-lhe a sensibilidade estética, a emoção, o sentimento [...] o texto literário tem muito a contribuir para o aprimoramento pessoal, para o autoconhecimento, sem falar do constante desvelamento do mundo e da grande possibilidade que a leitura de determinada obra oferece para o descontínuo de novos horizontes para o homem, no sentido da formação e do refinamento da personalidade. (SILVEIRA, 2005, p.16)

É necessário que a leitura literária seja vista e compreendida pelo educando como algo que contempla seu aspecto histórico, cultural e principalmente social, sendo preciso que a escola faça com que o educando deixe a concepção de que a leitura é um dever, e o permita a perceber que é um momento para refletir sobre o mundo, sobre outro e sobre si próprio, ao mesmo tempo em que proporciona entrar em contato com a fantasia, despertando emoções, muitas vezes ignoradas por ele.



É preciso mudar urgentemente a antiga concepção de leitura e conscientizar, tanto os professores quanto os alunos, de que “aprender a ler é mais que adquirir uma habilidade, e ser leitor vai além de possuir um hábito ou atividade regular. Aprender a ler e ser leitor, são práticas sociais que medeiam e transformam as relações humanas” (COSSON, 2014, p.40).


Por isso, a instituição escolar deve dar atenção à leitura literária, visto que ela contribuirá para a formação do sujeito, “por constituir uma prática capaz de questionar o mundo já organizado, propondo outras direções de vida e de convivência cultural”. (PAULINO, 2016). Assim, a leitura do texto literário revelará um mundo, no qual os educandos poderão conhecer outras culturas, experienciar novas vivências que os farão compreender melhor o Ser Humano.

As forças libertárias de Barthes

Roland Barthes em sua obra *Aula* indica três forças da literatura que considera imprescindíveis presentes em um texto literário, são elas: *Mathesis*, *Mimesis*, *Semiosis*, forças essas capazes de agir sobre o poder opressor da língua.

Segundo Barthes, é na *Mathesis* que “a literatura assume vários saberes” (2013, p.18), pois observamos que uma obra não é restrita a um único conhecimento como nas outras disciplinas. Podemos encontrar informações históricas, geográficas, éticas como no exemplo citado pelo autor, o romance de *Robinson Crusóé*, que mescla conhecimentos antropológicos, botânicos e sociais dentre outros. Conforme o autor, “a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles: ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso” (2013, p.18)

Como vê-se, a literatura permite que os saberes não se fixem, nem se tornem isolados, o que provavelmente nos assegura buscar a identificação com a realidade descrita, para, não só construir significados, bem como para adquirir uma gama de informações, que colaborará com a formação do indivíduo. Nesse sentido, é possível que todo esse conhecimento auxilie e leve o educando a perceber seus problemas em seu meio social, e eventualmente o torne mais humano, como afirma Barthes (2013, p.18) “é nesse sentido que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista; ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real”.



A literatura se realiza através da representação do real, e os saberes contidos nela não se mostram como algo definido, fixo e único, uma vez que o texto é campo de várias interpretações. Ela nos mostra saberes possíveis, e nos permite refletir sobre cada um, advindo de um discurso que já não é mais epistemológico, mas sim originado pelo real, o que nos possibilita visualizar a dinamicidade da linguagem por meio da dramaticidade que encena o monumento literário (BARTHES, 2013).

São perceptíveis as dificuldades dos alunos ao interpretarem e discutirem um texto literário: observar suas peculiaridades, seu valor expressivo, buscar traços que o ajudem a decifrar as metáforas, a simbologia das palavras, que o façam definitivamente entender o que foi lido e também o que texto tem a oferecer de mais profundo dentro de seus saberes.


Parece-nos fundamental que o professor seja visto pelos aprendizes como um espelho, ao refletir o seu encanto pela literatura. Possivelmente assim, os alunos se constituirão também como amantes da leitura e de suas experiências, uma vez que juntos poderão trocar experiências leitoras, nascendo “esse gosto das palavras que faz o saber profundo, fecundo”. (BARTHES, 2013, p.21)

A segunda força da literatura, proposta por Barthes, em sua obra é a *Mimesis*. Esta força diz respeito ao poder que a literatura tem de representação. O autor revela que “o real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura”. (BARTHES, 2013, p.22)

Barthes (2013) afirma que desde os tempos antigos a literatura inspira-se na representação de alguma coisa, mais precisamente: o real. E é, por essa vontade, por essa busca da representação, que a literatura se torna irrealista. A *Mimesis* revela essa contradição da literatura em querer recriar o impossível. É a essa função que Barthes denomina função utópica.

Diante dessas afirmações, o autor afirma que não há outra saída para o escritor senão a utilização da teimosia ou o deslocamento que o liberta de aprisionar-se a uma forma ou estrutura. Assim, é importante salientar que essa força de representação - a *Mimesis* - poderá fazer com que o leitor se reconheça em cada objeto representado, o que pode propiciar sua aproximação do texto literário.

Por teimar e deslocar-se é que a linguagem se instaura como um jogo. Neste sentido, Barthes demonstra a terceira força da literatura designada como *Semiosis*:



Pode se dizer que a terceira força da literatura, sua força propriamente semiótica, consiste em jogar com seus signos em vez de destruí-los, em colocá-los em maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas. (BARTHES, 2013, p.28-29)

É por isso que a literatura consegue ser a única forma de ludibriar o poder da linguagem, visto que o jogo realizado com as palavras faz com ela nunca seja vista de uma única forma. Nunca se apropriará de um caráter homogêneo, mas sim heterogêneo do dizer, do expressar por intermédio das palavras, ao assumir novos significados e variadas representações.

A semiologia se volta ao texto, uma vez que ele é designado por Barthes (2013) como próprio índice do despoder, ao ser capaz de atribuir vários sentidos e interpretações, ao desvincular as palavras de uma única via de explicação.

Essa força da literatura cria a possibilidade do leitor adentrar profundamente o texto literário, e buscar as mais diversas leituras, ao procurar atribuir aos signos, o mais adequado significado em meios a variadas interpretações que ele poderá obter. Assim, o indivíduo utilizará sua percepção para poder compreender o texto literário, ao percorrer caminhos formados pelas palavras, que podem promover diversas leituras a um mesmo texto.

Ao continuar-se a propor um ensino que apenas valoriza o discurso superficial e de repetição, se permanecerá no campo improdutivo do qual a literatura não faz parte. Insistiríamos em um ensino que não estimula o uso da imaginação e não oferece ao aluno o incentivo necessário para obter a sua própria leitura em meio as diversas possibilidades que um signo pode ter. Para Barthes (2013, p.43), “o que pode ser opressivo num ensino não é finalmente o saber ou a cultura que ele veicula, são as formas discursivas através das quais ele é proposto.”

Assim, pode-se dizer que as forças da literatura, constituídas por Roland Barthes, são caminhos essenciais para que os educandos compreendam o quanto o texto literário tem a contribuir para a formação do ser humano.

Proposta de intervenção: *O beijo da palavrinha e Divertida Mente*

A proposta intervenção será desenvolvida das com o conto *O beijo da palavrinha* e o filme *Divertida Mente*, uma vez que trabalhar com esses textos, possibilitará ao educando entrar em contato com a fantasia, ao mesmo tempo que amplia seus conhecimentos e incorpora vivências por meio do diálogo entre realidade e ficção.

As narrativas literárias poderão proporcionar a humanização do educando por intermédio da incorporação de experiências das personagens, na qual, pode-se tanto visualizar os problemas da vida, quanto levá-lo a apreciar seu senso de beleza. Diante disso, acrescenta Candido (2011, p.182) “as produções literárias, de todos os tipos e todos os níveis, satisfazem necessidades básicas do ser humano, sobretudo essa incorporação que enriquece a nossa percepção e a nossa visão de mundo”.

A realização de uma leitura literária plena, a qual se almeja, poderá ser alcançada, não só ao levar os indivíduos a reconhecerem o texto como objeto de conhecimento, mas também que eles possam apreender o valor estético, cultural e social que ele possui.

Para alcançarmos uma leitura literária que faça sentido na vida dos discentes começaremos por buscar obras que proporcionem um encontro com suas vivências, sejam suas próprias ou das pessoas ao seu redor. Fazer com que eles se reconheçam nos textos literários torna-se fundamental para estimulá-los a terem o gosto pela leitura.

Proporcionar aos alunos diversos tipos de leitura é fundamental para ampliação da visão de mundo, visto que literatura e cinema são ferramentas, que parecem-nos essenciais ao ensino, cujo conhecimento visa o ser humano, dentro de suas inspirações, emoções, sua maneira de se expressar com o outro. Em suma, nos coloca à frente do conhecimento da complexidade humana, uma vez que “esse conhecimento nos inicia a viver, ao mesmo tempo, com seres e situações complexas.” (MORIN, 2010, p.49)

Desta maneira, corrobora-se que a escola, representada na figura do professor, deve proporcionar um diálogo entre as narrativas literárias e as narrativas dos filmes, pois a literatura e cinema são artes que caminham juntas, visto que permitem pensar, sentir e indagar sobre o mundo em que vivemos, sobre o ser humano que somos e poderemos ser, isto é, literatura e cinema “são também escolas da vida”. (MORIN, 2010, p. 48)

A partir da seleção das narrativas, será proposta vias que ocasionem o primeiro contato entre aluno e obras, por meio de uma leitura pautada na construção de sentido do



texto. Deste modo o professor iniciará a leitura por meio de uma motivação que envolva uma atividade atrativa.

1º Momento – Motivação


Na etapa de motivação será realizada a exibição do filme do filme *Divertida Mente*. Busca-se com esta atividade motivacional, criar o vínculo desejado entre o leitor e o texto literário, propiciando uma atividade, não só a descoberta pelo gosto do texto literário, como também possibilidade da curiosidade pela história a ser desvelada.

Desta forma, propõe-se começar levar o aluno a entender a narrativa, visto que o espaço principal de seu desenvolvimento é a mente de Riley, e tem como personagens alegóricas as emoções humanas: Alegria (comandante da mente da protagonista), Tristeza, Medo Raiva e Nojinho. O conflito se inicia quando a menina se muda para San Francisco (EUA) o que faz com que a emoção Tristeza fique mais próximas de sua mente. A partir deste episódio, Alegria não permite que Riley viva intensamente suas emoções tristes, e ao tentar afastar definitivamente a Tristeza de sua vida, gera uma grande confusão entre as duas ocasionando a saída das duas emoções do sistema de controle cerebral da menina.

Entender o enredo será fundamental para que os aprendizes se reconheçam na história narrada. Por meio da discussão dos fatos principais do filme, sempre mediada pelo professor, o educando poderá dar uma interpretação mais profunda dos conflitos da personagem e dos temas a serem discutidos, como os conflitos humanos e a importância de cada sentimento na vida do indivíduo, principalmente Alegria e Tristeza, que possuem uma relação de dependência.

Levar o educando a colocar-se no lugar da protagonista e vivenciar seus conflitos, os fará compreender a relação entre a narrativa e a realidade, além de os preparar para o estudo do texto literário. Por isso, se delineará toda a trajetória da protagonista, desde o início de seus conflitos, até a resolução deles, para assim adentrar mais adiante na história de Maria Poeirinha, a protagonista do conto.

Com intuito de fazê-los reconhecer que cada sentimento tem seu lado positivo e negativo realizar-se-á a dinâmica do Júri, no qual Tristeza e Alegria serão julgadas pelos alunos. Nesta atividade a sala se dividirá em três grupos. O primeiro grupo defenderá Alegria e acusará a Tristeza e o segundo entrará em defesa da Tristeza e acusará a Alegria. O terceiro grupo será responsável pelo veredito final, sendo responsável pelas anotações



dos argumentos de ambas as partes e o compartilhamento dos pontos principais da discussão.

Nossa intenção na aplicação desta atividade é fazer com que os educandos visualizem que tanto Tristeza e quanto Alegria têm seus aspectos positivos e negativos e que a narrativa literária é plurissignificativa, os proporcionando, por meio da reflexão e discussão da obra escolher a interpretação mais viável.

É válido destacar, que nessas atividades, sempre será fundamental partilhar suas experiências com os colegas. Ademais, é preciso que os educandos respeitem a leitura do outro, uma vez que “pode apresentar suas singularidades. As preferências de cada um são respeitadas para que ocorra de fato uma leitura literária” (PAULINO, 2016).


2º momento-Leitura e interpretação do Conto *O beijo da palavrinha*

A leitura da conto será realizada logo após a apresentação e discussão do filme, para assim motivar o educando a adentrar a obra literária e os conflito de Maria Poeirinha, protagonista do conto literário. Para ocasionar o primeiro contado de educando com a história se escreverá o título *O beijo da palavrinha* no quadro para que surjam as primeiras indagações sobre os possíveis temas contidos na narrativa. Por intermédio de uma conversa informal, o professor os deixará livres para partilhar suas primeiras visões sobre o título do texto. Criar um primeiro contato o conto torna a leitura mais atrativa, à medida que, o educador insere alternativas criativas que envolvam o leitor.

Em seguida os educandos entrarão em contato com texto individualmente, obtendo suas primeiras impressões e seus primeiros questionamentos. A leitura em voz alta, também é uma alternativa para que os educandos visualizem o texto de outra forma criando possibilidades interpretativas.

Após esta etapa, será proposto aos alunos tecer comentários, deixando-os livres para questionar sobre alguns pontos essenciais da narrativa e que os ajudarão na hora da interpretação. O professor mediador por meio de uma conversa informal, o encaminhará a fazer suas primeiras reflexões sobre características comportamento das personagens, temas e conflitos principais, fatos semelhantes a experiências já vividas por eles. Todas estas questões serão debatidas, e podem os levar a inferir situações, traçar opiniões, causar o reconhecimento em meio às personagens dentro de seus conflitos.

Segundo Cosson (2014), a leitura é o momento de grande relevância na sequência, pois é quando se conhece a história propriamente dita. O professor faz a organização e o



acompanhamento da leitura, auxiliando os alunos nas dificuldades para que eles a desenvolvam naturalmente. É necessário sempre desfazer alguns problemas que surgem durante esse processo, tais como, o de vocabulário, ou questões como a expectativa que o aluno cria perante o texto, o que pode ocasionar até o abandono da leitura do texto.


A etapa de interpretação é a fase em que a leitura literária passa a fazer sentido, uma vez que nesse processo os alunos começam a interpretar os signos presentes, investigar as pistas encontradas, além de interagir com as ideias do texto. Nesse momento, o docente começará a exploração do texto pelos trechos e palavras-chaves selecionadas pelos aprendizes, a princípio, por meio da construção de uma atividade denominada “Árvore das interpretações”, se iniciará a desvendar o mundo da protagonista.

Nesta árvore constará algumas palavras-chave fundamentais para se descobrir os conflitos internos da menina. Uma das palavras selecionadas e de maior significação da obra será a palavra plurissignificativa “MAR”. A protagonista da história deseja conhecer o “MAR” e essa palavra da margem a outras interpretações. Além do grande corpo de água, poderá ser uma metáfora de conhecimento, ou ainda por meio do mar a personagem encontraria a cura para o sofrimento da vida, dentre outras possíveis significações.

Todas possíveis interpretações e significados seriam postos nas ramificações da árvore, desta forma, começaria a se construir a trajetória de Maria Poeirinha. Outras palavras ou trechos da história também seriam analisados como os nomes da personagens: Maria Poeirinha, Zeca Zonzo, Jaime Litorâneo, assim como, a passagem plurissignificativa que relata sua morte, que se passa quando a menina beija a palavra “MAR”.

Esses são alguns exemplos de momentos, imagens símbolos que podem levar os educandos a perceberem o quanto é potente um texto literário, e podem os levar a “jogar com os signos ao mesmo tempo com uma aparência de verossimilhança e com uma incerteza de verdade” (BARTHES,2013).

Após a exploração do texto seria realizada uma dinâmica para que os alunos possam criar diálogos entre sua vida e o texto lido. Essa dinâmica será denominada Trilha das Vivências. Neste jogo, os alunos se dividirão em grupos e seu representante será responsável por jogar o dado e percorrer a trilha, composta por passagens referentes ao texto: como o fato de Maria Poeirinha não conhecer o Mar, a morte de um ente querido,



a situação social da família da menina. A cada casa os alunos terão espaço para refletirem e discutirem sobre sua vida e a de seus colegas.

Sob esse olhar, intuímos que trabalhar nessa perspectiva permitirá que os educandos visualizem o ser humano retratado na obra em todos os seus aspectos, além da possibilidade de traçar semelhanças com o mundo real, ao se reconhecerem mediante os fatos vividos pelas personagens.

Neste sentido, é fundamental levá-los a perceber a dimensão literária, que nos permite viver uma realidade possível por meio da linguagem. Pois, conforme Barthes (2013) a literatura não é a realidade concreta, contudo há a tentativa de representá-la por intermédio da escrita.

Para finalizar, o mediador trabalhará de forma interdisciplinar com os professores de história, geografia. Em aulas devidamente planejadas e explanadas em conjunto teremos a oportunidade de mostrar aos alunos um pouco da África, país de origem da obra, falando sobre os aspectos geográficos, históricos e culturais interligando esses aspectos com fatos da obra literária, como a importância do mar na vida dos africanos, além de mostrar sua cultura e religião. Só assim, se dará aos educandos a possibilidade de enxergarem a potencialidade da obra literária.

Portanto, trabalhar com o texto literário levando os alunos a atribuir sentidos por meio das forças literárias propostas por Barthes, nas quais desvelam-se: seu poder polissêmico, a capacidade de representação da realidade, além dos saberes contidos em sua essência, torna-se meio essencial para a construção teia de conhecimentos, que consequentemente, contribuirá para ampliação de uma visão crítica do mundo capaz de conscientizá-lo da responsabilidade por seu processo de ensino-aprendizagem que se dará durante toda a sua vida.

Referências

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

CANDIDO, Antonio. O Direito à Literatura. In: _____. **Vários Escritos**. 3 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2011.

COSSON, Rildo. **Letramento Literário: Teoria e Prática**. 2. ed - São Paulo: Contexto, 2014.

COUTO, Mia. **O beijo da palavrinha**. Rio de Janeiro: língua geral, 2006.

Divertida Mente. Direção: Pete Docter, Produção: Jonas Rivera. Estados Unidos (USA): Disney- Pixar, 2015, DVD

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita:** repensar a reforma, reformar o pensamento; tradução Eloá Jacobina. – 8. ed. -Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

PAULINO, Graça; COSSON, Rildo. Letramento literário: para viver a literatura dentro e fora da escola. In: ZILBERMAN, Regina; RÖSING, Tania (Orgs.). **Escola e leitura:** velha crise; novas alternativas. São Paulo: Global, 2009.

_____. Saberes literários como saberes docentes. In: **Presença Pedagógica.** Belo Horizonte, v.10, nº 59, pp. 55-61, set./out., 2004.

_____. **Leitura Literária.** Glossário CEALE. Disponível em: ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/leitura-literaria. Acessado em: 15 de dezembro de 2016.

SILVEIRA, Maria Inez Matoso. **Modelos Teóricos e estratégias de leitura de leitura:** suas implicações no ensino. Maceió: EDUFAL, 2005.

SOARES, Magda Becker. **Letramento:** um tema em três gêneros. 2.Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. A escolarização da literatura infantil e juvenil. In: EVANGELISTA, Aracy Alves Martins; BRANDÃO, Heliana Maria Brina; MACHADO, Maria Zélia Versiani (organizadoras). **Escolarização da leitura literária.** 2.ed., 3ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo.** 4. ed. Rio de Janeiro: DIFEL ,2010.

ZILBERMAN, Regina; RÖSING, Tania (Orgs.). **Escola e leitura:** velha crise; novas alternativas. São Paulo: Global, 2009.



**CAROLINA MARIA DE JESUS E MARIA FIRMINA DOS REIS:
ESCRITORAS NEGRAS NA SALA DE AULA**

Renato Kerly Marques Silva¹

Resumo: este trabalho discute sobre a necessidade de utilização de textos literários de autoras e autores negros em aulas de literatura para o ensino médio. Além disso, trata sobre a experiência desenvolvida com a utilização, em atividades do Ensino Médio, de textos das escritoras Carolina Maria de Jesus (1914-1977) e Maria Firmina dos Reis (1825-1917), no Centro de Ensino Cruzeiro do Sul, localizado na cidade de São Luís (MA).

Palavras-chave: Escritoras Negras; Literatura Brasileira; Ensino de Literatura; Ensino Médio.

Introdução


A questão motivadora deste trabalho tem início com o registro de que apesar dos mais de dez anos da promulgação da Lei nº 10.639/2003 que trata da obrigatoriedade do ensino da temática História e Cultura Afro-Brasileira no currículo oficial das escolas, ainda há uma ausência de materiais didáticos para a disciplina Língua Portuguesa que apresentem escritoras e escritores negros para alunos do ensino médio (PEIXOTO, 2014).

Em função disso, desenvolvemos o projeto “**Vozes no Silêncio**: resgate de obras de autoras negras brasileiras para aulas de literatura” e destacamos os trabalhos de Maria Firmina (Úrsula, 1959; A Escrava, 1887) e Carolina de Jesus (Quarto de despejo, 1960), para serem apresentados, lidos e discutidos com alunos do Ensino Médio, na Educação de Jovens e adultos, do Centro de Ensino Cruzeiro do Sul, turno noturno, localizado na vila Mauro Fecury II, na cidade de São Luís, Maranhão.

O Projeto foi financiado pelo Edital n. 38/2005 - Geração Ciência, da Fundação de Amparo a Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão – FAPEMA, no período de agosto de 2016 a julho de 2017, e contou com duas bolsistas de Iniciação Científica Júnior.

As autoras foram escolhidas por percebermos a presença de um discurso de denúncia e crítica às condições de vida de homens e mulheres negros que apresentam

¹Graduado em Letras e Mestre em Ciências Sociais pela UFMA, Professor da Secretaria de Educação do Estado do Maranhão, Bolsista da Fundação de Amparo a Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão – FAPEMA. E-mail: renatokerly@yahoo.com.br.



muitas semelhanças, apesar dos cem anos que separam as publicações das autoras. Os negros que viviam nas senzalas, descritos por Maria Firmina, viram os negros favelados que Carolina Maria de Jesus registra em seu diário, denunciando a situação de homens e mulheres negros como sujeitos marginalizados em nossa sociedade.

Além do resgate dos textos escritos por estas mulheres que compõem importantes registros da literatura afro-brasileira (DUARTE, 2008), destacamos a necessidade de utilizá-los em sala de aula, para fomentarmos questionamentos sobre problemas sociais que marcam as experiências de vida em nossa sociedade e ultrapassam os limites históricos em que foram produzidos, no caso de Maria Firmina dos Reis, a São Luís escravocrata do século XIX, e no caso de Carolina Maria de Jesus, a metrópole paulista dos anos de 1950.


Os problemas presentes nos textos: a pobreza, o subemprego, a violência contra as mulheres, entre outros, são comuns ao contexto em que os alunos do Centro de Ensino Cruzeiro do Sul estão inseridos. A escola está localizada na Vila Mauro Fecury II, na região Itaqui-Bacanga, área marcada por altos índices de violência e alta taxa de famílias com baixa renda.

Mulheres e literatura

Desde a emergência do Feminismo, no século XIX, como forma de crítica à divisão social do trabalho a partir da dicotomia Homens x Mulheres, muitas mulheres têm questionado as razões da ausência da mulher da posição de produtora de literatura, sobrando-lhes, nos caso das mulheres que tinham acesso à leitura e à escrita, apenas a posição de leitoras (BRANCO, 1991).

É preciso destacar que, no contexto brasileiro do século XIX e início do século XX, o acesso à educação de mulheres, mesmo nos extratos econômicos médios e altos, era bastante restrito. O pouco acesso de mulheres ao mundo das letras e à função de escritoras gerou um limitado número de autoras de destaque.

Ao pensar um projeto que traz as escritoras Maria Firmina dos Reis (1825-1917) e Carolina Maria de Jesus (1914-1977) para aulas de literatura do Ensino Médio, pretendemos extrapolar a análise estética de suas obras e propor a análise do texto a partir de recortes de Gênero, Raça e Classe Social. Ao perceber o apagamento de suas obras, é preciso destacar que as duas escritoras estavam inseridas nos extratos mais pobres da sociedade brasileira, eram mulheres negras em uma sociedade onde a



escavidão era legalmente permitida (no caso de Maria Firmina) e o racismo servia como base para distinção que estabeleceu uma assimetria entre sujeitos brancos e negros (para as duas escritoras).

Livros didáticos, escritoras negras e os estudos de gênero

Ao analisar os livros que tratam sobre a literatura brasileira, é facilmente percebido o reduzido número de mulheres citadas, dentre elas, as mulheres negras beiram a inexistência. Que significados esse silêncio pode representar? Mulheres negras não escrevem? Não têm nada relevante pra contar?


O silenciamento dessas vozes parece ter o efeito de produzir um mundo onde apenas uma parcela da população tem histórias que devam ser preservadas. Mas como entender isso em uma sociedade como a nossa, na qual mulheres e homens negros têm colaborado de forma intensa na nossa formação cultural e histórica?

Apesar de não ser um processo recente, a busca pela inclusão de escritores(as) negros(as) no material didático, no Brasil, caminha a passos lentos (JESUS, 2012). No que diz respeito ao que é ensinado nas escolas e nos materiais didáticos utilizados ainda permanecem muitas lacunas, mesmo com a promulgação da Lei nº 10.639/2003, que trata do ensino da Cultura e História Africana e Afro-brasileira nas escolas, ainda há um grande caminho a ser percorrido.

A título de exemplo, apresento alguns detalhes sobre o livro utilizado no Centro de Ensino Cruzeiro do Sul para trabalhar a disciplina de Língua Portuguesa, para a Educação de Jovens e Adultos. O livro didático utilizado integra a Coleção Viver, Aprender, da editora Global. Foi selecionado pelo Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) do Ministério da Educação, via Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE).

A coleção é composta por três volumes que realizam a divisão das áreas de conhecimentos indicados pela Lei 9.394/1996 (Lei de diretrizes e bases da educação nacional). Em função disso, os conteúdos de Língua Portuguesa estão juntos com as disciplinas da área “línguas e suas tecnologias” (artes, línguas estrangeiras e educação física).

É importante ressaltar que os conteúdos de Língua Portuguesa presentes neste livro privilegiam uma diversidade de gêneros textuais e a História da literatura brasileira, apresentando muitas poesias e trechos de livros de autores canônicos como



José de Alencar e Machado de Assis, dentre vários outros. A organização dos conteúdos literários tenta fugir da divisão por escolas literárias e apresenta textos contemporâneos junto a textos clássicos em que pode-se perceber relações de intertextualidade com os textos canônicos. Esse rompimento fica mais claro quando são abordados autores do Romantismo, pois no livro não aparecem classificações como primeira, segunda ou terceira geração romântica. Assim, apesar de dividir esse conteúdo em três partes, eles são apresentados priorizando características como as visões sobre: indígenas, negros e os romances urbanos.

De um total de setenta e dois (72) escritores citados no livro didático, observamos a presença de apenas seis mulheres: Lygia Fagundes Telles; Hilda Hilst; Almerinda Castilho; Clarice Lispector; Gilka Machado e Ana Aly. Menos de dez por cento do total.


Alguns dos escritores citados no livro foram apresentados por uma pequena biografia e alguns comentários sobre suas obras. Nesse caso, vinte e cinco (25) escritores tiveram sua biografia apresentadas. Entre eles, apenas duas mulheres, foram citadas: Lygia Fagundes Telles e Clarice Lispector.

Entre os setenta e dois escritores citados, apenas dois são descritos como negros (o termo utilizado é mestiço): Machado de Assis e Lima Barreto, menos de 4% dos autores apresentados. Além deles, alguns escritores negros estão presentes, Gilberto Gil é um importante exemplo, mas não há imagens dele, nem referências à cor da sua pele.

Observamos que o livro didático reproduz um silêncio de escritores negros e mulheres, algo que é comum nos livros didáticos brasileiros como aponta Peixoto (2010). Isso, mostra a necessidade de falarmos mais sobre escritoras negras da literatura brasileira.

O referencial teórico que serve de ponto de partida para a realização deste trabalho tem por base os Estudos de Gênero. Esta escolha leva em consideração a ideia de que as distinções estabelecidas entre homens e mulheres, produzindo hierarquias que diferenciam os sujeitos a partir da inserção dos mesmos em classificações do tipo: homem ou mulher, são histórica e socialmente construídas (SCOTT, 2005). Além disso, essas classificações são constantemente atualizadas por discursos formulados por sujeitos e instituições, as mais diversas possíveis (BUTLER, 2003).

Trabalhos compreendidos nesta área de estudos registram que o número limitado de mulheres na literatura não estão associados a uma inaptidão para a escrita, e sim ao



acesso limitado de mulheres à educação, principalmente, até a primeira metade do século XX. Para Constância Lima Duarte (1997), o esquecimento dos trabalhos literários escritos por mulheres, e a análise destes como textos de menor qualidade estão relacionados aos contextos histórico/sociais que construíram um ideal de mulher subalternizado. E, além disso, em função da não participação/exclusão de mulheres em atividades relacionadas ao reconhecimento literário. Um desses indicadores pode ser observado no fato de que “a única modalidade de texto não praticado pelas mulheres até meados do século 20 foi justamente a crítica literária” (DUARTE, 1997, p. 91).

O “esquecimento” que recai sobre a obra de muitas escritoras não deve ser entendido como casual. Devemos destacar que os eventos que colaboram para o reconhecimento de um autor dependem de um intrincado jogo de relações que extrapolam as questões estéticas. Como analisa Bourdieu (1996), o processo de reconhecimento de um autor e de sua consagração no campo literário dependem da articulação de vários capitais. Relações de amizade, ocupação de cargos públicos, ou reconhecimento de uma elite intelectual, poderiam facilitar o reconhecimento de um autor e o esquecimento de outro.

É difícil imaginar que esse conjunto de relações estaria acessível à uma mulher negra que trabalhava como professora no interior da província do Maranhão e que tinha como uma de suas principais temáticas a luta pelo fim da escravidão em uma terra que dependia essencialmente da mão de obra escrava, como foi o caso de Maria Firmina dos Reis.

No caso de Carolina Maria de Jesus, outros elementos devem ser destacados. Catadora de lixo e tendo apenas dois anos de estudo formal, a escritora tornou-se um fenômeno editorial no ano de 1960. Após a publicação de “Quarto de Despejo: diário de uma favelada” ela vendeu mais de cem mil exemplares, teve seu diário traduzido para mais de treze idiomas e foi vendido em mais de 40 países.

O texto realista de Carolina expôs, como poucos, a realidade miserável da autora e da favela do Canindé, onde ela vivia. Santos (2009) destaca que a rapidez com que Carolina foi esquecida pode estar associada ao contexto político brasileiro após o golpe de estado de 1964, pois, mesmo em seus livros publicados após “Quarto de Despejo”, havia uma forte crítica social, o que não era muito apreciado pelo regime vigente.

A experiência em sala de aula

Ao apresentar textos das autoras destacadas, intentamos ampliar as referências literárias oferecidas aos estudantes do ensino médio do C.E. Cruzeiro do Sul, acrescentando ao conjunto de textos de autores canônicos como Machado de Assis, José de Alencar, Mario de Andrade, Jorge Amado, dentre tantos outros, as narrativas de autoras negras.


Nesse contexto, as obras de Maria Firmina (Úrsula, 1959) e Carolina de Jesus (Quarto de despejo, 1960), apresentam um discurso de denúncia e crítica às condições de vida de homens e mulheres negros, e representam uma relevante face dos textos produzidos por mulheres negras na literatura brasileira.

Os problemas sociais apresentados nos textos: a pobreza, o subemprego, a violência contra as mulheres, entre outros, são comuns no contexto em que os estudantes estão inseridos. A escola está localizada em uma área marcada por altos índices de violência e alta taxa de famílias com baixa renda. A temática das obras visava despertar questionamentos sobre os problemas sociais presentes na área e compreendê-las como eventos perpassados por uma carga histórica, política e social, distanciando os alunos de interpretações que vêem a pobreza e a violência como situações naturais e apresentando a sociedade brasileira como desigual, sobretudo para afrodescendentes.

Nas atividades desenvolvidas em sala de aula, os textos das autoras foram utilizados em diversos momentos: na discussão sobre variações linguísticas e os pré-conceitos que as cercam; nas análises da linguagem formal e linguagem coloquial; e para compreensão das distinções entre tipologias textuais e gêneros textuais, como romance, novela, conto e diário.

Além das atividades realizadas em sala de aula, no período de 14 de setembro de 18 de novembro de 2016, os alunos do C.E. Cruzeiro do Sul, turno noturno, realizaram o Projeto de Leitura “Um passeio pelas obras das escritoras negras: Carolina Maria de Jesus e Maria Firmina dos Reis”. A vida e textos dessas duas escritoras foram pesquisados e lidos em todas as cinco turmas da escola.

Os textos lidos junto com os alunos foram: Gupeva (1861), Úrsula (1859) e A escrava (1887) de Maria Firmina dos Reis; Quarto de despejo: diário de uma favelada (1960) e Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada (1961). Dessa forma, o projeto



que pretendia envolver, inicialmente, cinquenta alunos, conseguiu contemplar, aproximadamente, cento e trinta alunos.

A apresentação final do projeto foi realizada no dia 18 de novembro, próximo ao dia dedicado à Consciência Negra (21 de novembro). Durante a apresentação os alunos realizaram encenações, citaram trechos das obras das autoras, e falaram sobre a vida e obra delas, destacando a importância de suas obras para a literatura brasileira.

Com o projeto de leitura conseguimos apresentar as autoras e suas obras, e orientamos nossos estudantes à reflexão sobre os problemas sociais discutidos nos textos e na comunidade onde a escola está inserida.

Apesar dos distintos momentos em que foram escritos e dos diferentes gêneros textuais apresentados, há importantes pontos de contato entre as obras das autoras. A denúncia da violência a que os negros foram submetidos e a opressão da mulher que Maria Firmina dos Reis apresentava, repercutem na vielas e barracos da Favela do Canindé que Carolina Maria de Jesus registrou.


Perceber que os problemas sociais descritos por estas escritoras ainda permanecem em nossa sociedade nos mostra a necessidade de seu questionamento em sala de aula, com o objetivo de oferecer uma formação crítica aos estudantes, sobre tais problemas. Além disso, destacamos a necessidade de conexão entre disciplinas como História, Sociologia e Filosofia para um melhor resultado no ensino de literatura.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Neide Aparecida de, et al. *Linguagens e Culturas: linguagens e códigos: ensino médio: educação de jovens e adultos*. (Coleção Viver, Aprender). 1.ed. São Paulo: Global, 2013, 512p.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2003.



DUARTE, Constância Lima. *O Cânone Literário e a autoria feminina*. In: Gênero e Ciências Humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazaré Soares (Org.). *Literatura e Afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura afro-brasileira: um conceito em construção*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, v. 1, p. 11-24, 2008.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 1993.

JESUS, Fernando Santos de. *O “Negro” no livro didático de história do Ensino Médio e a Lei 10.639/03*. História & Ensino, Londrina, v. 18, n. 1, p. 141-171, jan./jun. 2012.

PEIXOTO, Fabiana de Lima. *Afrobetizar: uma análise das relações etnico-raciais em livros didáticos de literatura*. Interdisciplinar: revista de estudos em língua e literatura. v. 11, p. 377-390. 2010.

_____. *Africanidades e relações raciais: insumos para políticas públicas na área do livro, leitura, Literatura e bibliotecas no Brasil*. 1.ed. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2014.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula; A Escrava*. Ed. Mulheres: Florianópolis, 2004.

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

SCOTT, Joan S.. *Gênero: uma Categoria útil para a análise histórica*. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/direitos/textos/generodh/gen_categoria.html, acessado em 07.nov.2005.

DO QUADRADO AO CÍRCULO: PROJETOS DE MÁQUINAS DE LEITURA DAS NARRATIVAS DE JULIO CORTÁZAR E AMILCAR BETTEGA

Adriana de Borges Gomes (UNEB)¹

Mike Sam Chagas (UFBA)²

Resumo: Julio Cortázar, em *De otra máquina célibe* (1967) apresenta ao seu leitor a possibilidade inusitada da construção de uma máquina para ler seu romance *O jogo da amarelinha* (1963). A proposta da edificação (RAYUEL-O-MATIC) é do engenheiro Juan Esteban Fassio, leitor do romance. Em *Os lados do círculo* (2004), de Amilcar Bettega Barbosa, nos é desvelada certa aproximação narrativa com *O jogo da amarelinha*, cuja estrutura romanesca está subdividida em: Do lado de lá, Do lado de cá e De outros lados. Embora a narrativa de Bettega se configura como contos, é justamente em sua conformação estrutural que o livro se aproxima ao romance cortazariano. Fato que nos instiga a abstração de uma máquina para ler esses lados do círculo.

Palavras-chave: Máquina de ler; Quadrado círculo; Cortázar; Bettega.

Introdução - apresentação da proposta

Julio Cortázar, em *De otra máquina célibe* (1967) apresenta ao seu leitor a possibilidade inusitada da construção de uma máquina para ler seu romance *O jogo da amarelinha* (1963). A proposta da edificação é do engenheiro, patafísico e bibliófilo Juan Esteban Fassio, leitor fervoroso do romance. No texto de 67, Cortázar disse que pessoalmente não entendeu o funcionamento da máquina, porém apresenta desenhos, diagramas e instruções do artefato, cujo nome é RAYUEL-O-MATIC. Em *Os lados do círculo* (2004), de Amilcar Bettega Barbosa, nos é desvelada certa aproximação narrativa com *O jogo da amarelinha*, cuja estrutura romanesca está subdividida em: Do lado de lá, Do lado de cá e De outros lados. Embora a narrativa de Bettega se configura como contos, é justamente em sua conformação estrutural que o livro se aproxima ao romance cortazariano, uma vez que *Os lados do círculo* também apresenta uma subdivisão: O puzzle (fragmento), Um lado, Lado um e O puzzle (*suite et fin*). Tanto o romance como o livro apresentam figuras geométricas em seus títulos, sugerindo ao leitor a criação da imagem dos quadrados de um jogo da amarelinha e da abstração de lados de um círculo. Ressalta-se ainda semelhanças entre as narrativas na construção

¹ Doutora em Literatura Comparada/ Teoria da Literatura (PUCRS), professora de Literaturas de Língua Espanhola da UNEB; abgomes@uneb.br

² Mestre em Processos Criativos (EBA-UFBA), professor de Teoria e Técnica em Artes e de Pintura da EBA-UFBA; mikelsd@hotmail.com

das personagens moldadas por suas deambulações urbanas, como também identifica-se no exercício da metalinguagem analogias entre os contos e o romance. Apesar de Cortázar ter sentido dificuldade em entender RAYUEL-O-MATIC, o desenho do inventor apresenta claramente o artefato: quadrado, possuiria gavetas e um recipiente onde uma cama estaria embutida: bastaria o leitor apertar a tecla F e a cama surgiria da máquina, instilando sua comodidade de leitura. Nas instruções de Fassio a máquina teria seis teclas, de A a F, às quais ficariam a gosto do leitor sua opção de leitura. Tais instruções estão de acordo com a estrutura de *O jogo da amarelinha*, quando no romance, Cortázar dá a opção ao leitor de começar a leitura pelo capítulo 73. A orientação do engenheiro mostra que ao apertar a tecla A, o funcionamento da máquina começa com a abertura da gaveta para o capítulo 73. As aproximações entre o romance cortazariano e o livro de contos de Amílcar Bettega, na observância dessa engenhoca pensada por Fassio, nos instiga a abstração de uma máquina para ler esses lados do círculo. A modulação lúdica das narrativas sugerem uma leitura recreativa e criativa. Há porém uma sutil diferença entre as narrativas, é justamente nessa alteração que se centra o objetivo de nossa discussão, em torno da apresentação de um projeto de uma máquina para ler *Os lados do círculo*. A diferença se apresenta na epígrafe de Bettega: "um quadrado em movimento gera o círculo que o aprisiona". Nosso projeto terá como suporte teórico *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, de M. Bakhtin e "Alguns aspectos do conto", de J. Cortázar, *Leitor in fábula*, de Umberto Eco e *Atos de leitura* de Wolfgang Iser.

O jogo da amarelinha e a RAYUEL-O-MATIC³

O jogo da amarelinha, *Rayuela* no original em espanhol, é um romance construído, montado, e, por isso, escrito com o leitor. Essa é uma das estruturas narrativas do romance: inserir o leitor como coautor da obra que está sendo lida. Neste sentido, o enredo traz personagens que são escritores e leitores. Horacio Oliveira, por exemplo, que é o protagonista do romance, é um portenho intelectual e pretense escritor que saiu de Buenos Aires em direção a Paris, intencionando viver de perto a ebulição cultural que a cidade proporcionava. Mais que isso, Horacio Oliveira vai a Paris em

³ As considerações sobre o leitor em *O jogo da amarelinha* correspondem ao subcapítulo 1.3.3 da minha tese de doutorado, intitulada *Um tal Morelli, coautor do Quixote: a leitura como poética da escritura* (2014).

busca da chave que abrirá a porta da escrita que almeja para si. Contudo, é advertido por seu mentor, Morelli (personagem escritor, reverenciado por Horacio Oliveira), quem lhe entregou a chave, de que seria bem possível que ele ficasse louco. (GOMES, 2014, p. 95)

A relação das duas principais personagens do romance de Julio Cortázar está sintetizada no parágrafo anterior: aprendiz e mestre. No entanto, será preciso revelar a amplitude desse vínculo com maior profundidade. Para isso, devemos começar pela descrição da estrutura do livro empreendida por Cortázar. Armado na configuração do jogo título do romance, o livro dispõe de um manual de instrução ao leitor (jogador), à maneira de prólogo: o “Tabuleiro de Direção”:

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las posibilidades siguientes: el primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue. El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente: 73-1-2-116 (...) 79-22-62 (...) 154 (...) 88-72-77-131-58-131. (CORTÁZAR, 1995)

O tabuleiro oferece ao leitor várias possibilidades de leitura. Entretanto, adverte ao jogador, cuidadosamente, que duas possibilidades são as mais eficazes para jogar, ou seja, para ler o livro. Nas instruções, encontramos indícios que possibilitam o reconhecimento do leitor implícito e\ou leitor-modelo. O primeiro livro, por exemplo, indica uma imagem de leitor mais cômodo, que fará tranquila e alegremente a leitura sucessiva dos capítulos da história. As estrelinhas que equivalem à palavra *fin* são pensadas na medida para este tipo de leitor que não deseja ser molestado pelo texto e não quer ter sobressaltos com suas extrapolações. O segundo livro prefigura o leitor-modelo e\ou leitor implícito inverso do leitor do primeiro livro. A expressão “deixa-se ler” indica que esse leitor estará mais aberto às inquietações que o livro lhe proporciona, uma vez que sua leitura começa pelo capítulo 73 e sua sequência é diferente da convencional. Sob medida para este tipo de leitor foi pensado o tabuleiro, que poderá ser consultado em caso de “confusão” ou “esquecimento”, prováveis situações na fluidez de sua leitura. (GOMES, 2014, p. 96)

A estrutura do romance conforma dois livros, subdivididos em três partes: “Do lado de lá”, quando Horacio O. está na cidade de Paris; “Do lado de cá”, quando H.

Oliveira retorna a Buenos Aires; e “De outros lados (capítulos prescindíveis)”, que compreende situações vividas por Horacio Oliveira, tanto em Paris como em Buenos Aires, intercaladas com a leitura dos textos de Morelli. O primeiro livro abrange o “lado de lá” e o “lado de cá”, o segundo livro é a interposição dos capítulos das três partes. Essa configuração dos dois livros é análoga às duas partes que compreendem o *Quixote* de Cervantes e aos romances supracitados de Macedonio Fernández, na circunstância que envolve as personagens do primeiro livro, quando estas, no segundo livro, se deparam com a escrita de sua própria história. (GOMES, 2014, p. 97)

Entretanto, *O jogo da amarelinha* diferencia-se na organização que formula para o encontro do leitor-protagonista com sua história, pois o leitor empírico que optar por ler o segundo livro – começando pelo capítulo 73 – lerá alternada, mas simultaneamente a história de Horacio Oliveira, escrita por Morelli. E o leitor que optar pela leitura do primeiro livro não saberá que aquela história que está lendo coincide concomitantemente com a sua escrita, mas sabemos que o leitor tem diversas (ou mesmo infinitas) opções. (GOMES, 2014, p. 97)

Morelli, num exercício de metalinguagem, escreveu sobre qual seria a estrutura de seu romance «*En un tiempo Morelli había pensado un libro que se quedó en notas sueltas*» (CORTÁZAR, 1995, p. 391). Esse romance em notas soltas que pode ser lido de forma aleatória, sem obedecer uma cronologia ou linearidade traz em seu corpo morelliano uma teoria sobre o leitor:

Hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente da experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en misma forma. Todo ardid estético es inútil para lograrlo: sólo vale la materia en gestación, la inmediatez vivencial. (CORTÁZAR, 1995, p. 427)

Nesse sentido, o leitor pensado por Morelli aproxima-se mais ao Leitor-modelo de Eco, do que ao leitor implícito de Iser, uma vez que o “leitor-modelo é capaz de cooperar para a atualização textual como ele, autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente” (ECO, 2008, p. 39).

O momento mais significativo da relação entre autor e leitor que Cortázar discute nas páginas de *O jogo da amarelinha* acontece quando Horacio Oliveira (leitor) encontra Morelli (autor). O escritor estava internado em um hospital, Horacio foi visitá-

lo. Neste encontro, Morelli dá a chave de seu apartamento a seu leitor, pedindo-lhe que organize a sua obra:

– es menos difícil de lo que parece. Las carpetas los ayudarán, hay un sistema de colores, de números y de letras. (...). Por ejemplo, este cuadernillo va a la carpeta azul, a una parte que llamo el mar, pero eso es al margen, un juego para entenderme mejor. (...). Duermo mal. Yo también estoy fuera de cuadernillo. Ayúdenme, ya que vinieron a verme. Pongan todo esto en su sitio y me sentiré tan bien aquí. Es un hospital formidable. (...). Después hacen un paquete con todo, y se lo manden a Pakú. Editor de libros de vanguardia...

[...].

–Póngale que metamos la pata – dijo Oliveira – y que le armemos una confusión fenomenal.

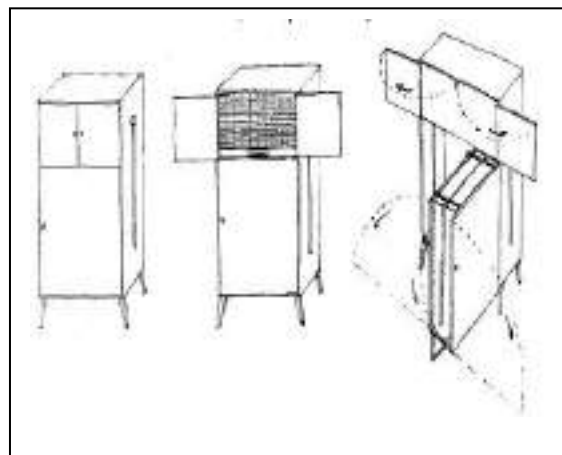
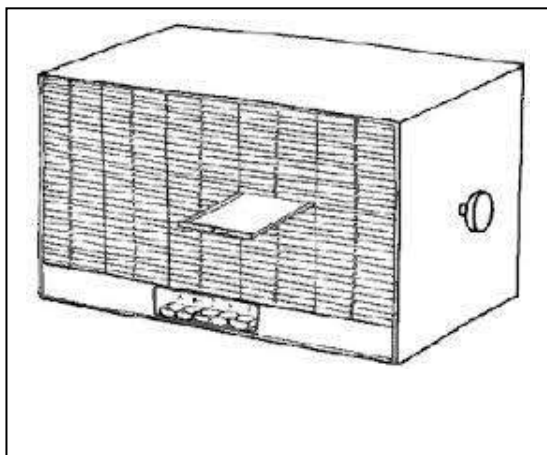
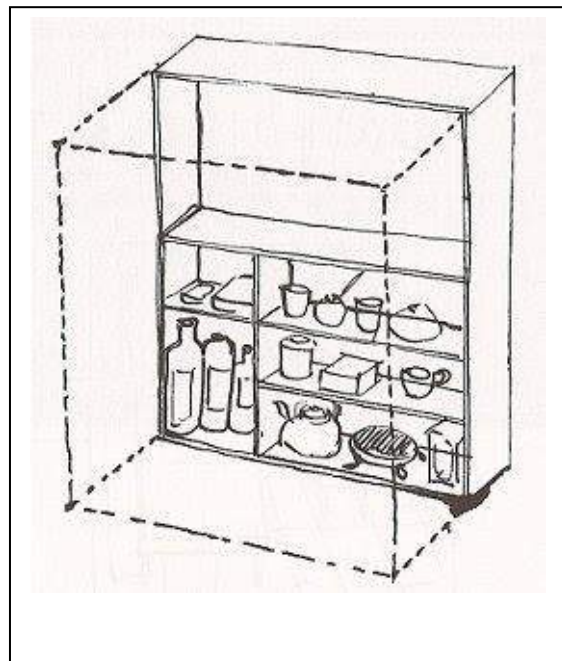
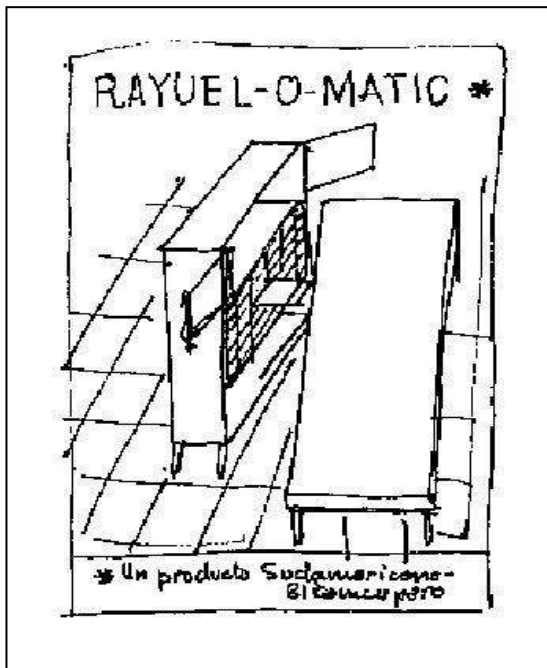
[...].

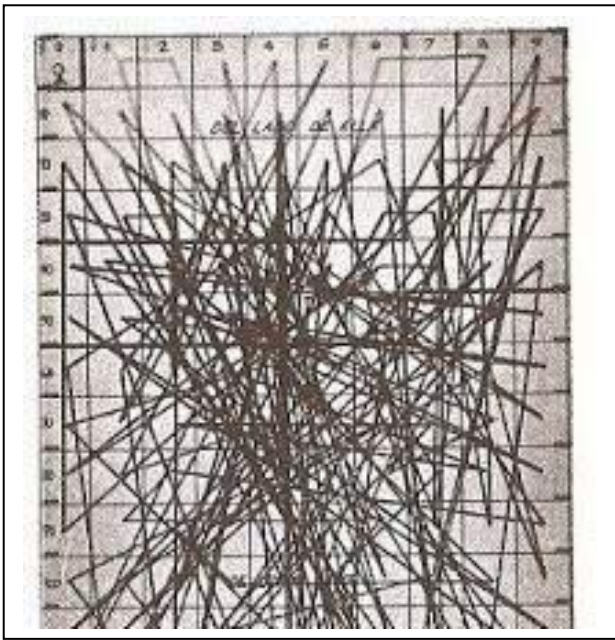
– Ninguna importancia – dijo Morelli. –Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana. (...). Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo. Y en el peor de los casos, si se equivocan, a lo mejor queda perfecto. (CORTÁZAR, 1995, p. 590-591)

Todos os indícios apontam para Horacio Oliveira como leitor-coautor do livro de Morelli. O receio de Horacio, em promover o caos na obra vanguardista do escritor, ao organizar seus papéis e cadernos, é desfeito pelo próprio Morelli, quando ele diz que, em cada releitura, o livro se reconfigura e se reordena. Sua sequência é móvel a cada manuseio do leitor. Assim, Horacio Oliveira, Etienne e os demais membros do Clube da Serpente (outras personagens do romance cortazariano), quando manejarem as páginas e pastas morellianas, estarão na verdade escolhendo, de acordo com suas subjetividades, necessidades e interesses, o livro que gostariam de ler. O livro oferece as mesmas possibilidades de releituras ao leitor empírico. Neste sentido, o romance nivela o leitor empírico aos leitores protagonistas da história, quando sugere que ele percorra um trajeto semelhante ao das personagens. Podemos dizer, então, que o leitor empírico é coautor do livro de Morelli, tanto quanto Horacio Oliveira e os membros do Clube da Serpente o são. (GOMES, 2014, p. 101)

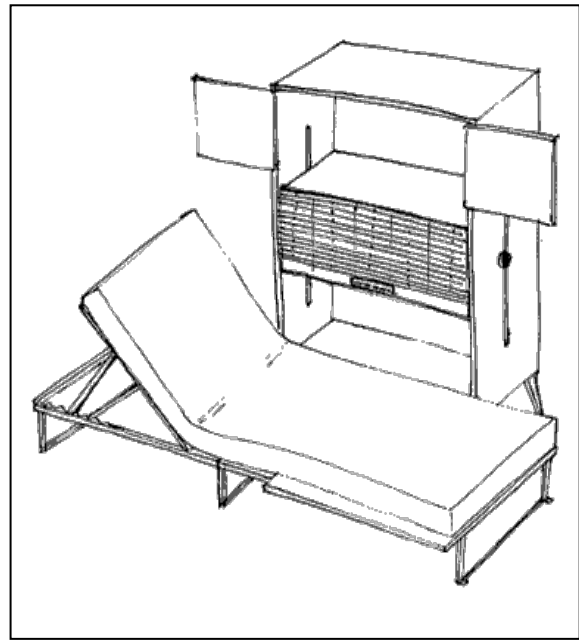
Neste veio de leitura de *O jogo da amarelinha* com coautoria, vemos que Juan Esteban Fassio leu o romance de Cortázar como coautor. Mas, em seu caso particular, sua imaginação de leitor o levou a projetar uma máquina de leitura (RAYUEL-O-MATIC) para o livro cortazariano, essa é a sua contribuição como coautor. Fassio elaborou instruções de leitura pela máquina, a exemplo do "Tabuleiro de Direção" do romance. Tais instruções são acompanhadas de ilustrações de quais seriam as configurações físicas da máquina:

A- Inicia el funcionamiento a partir del capítulo 73 (sale la gaveta 73); al cerrarse ésta se abre la No.1, y así sucesivamente. Si se desea interrumpir la lectura, por ejemplo, en mitad del capítulo 16, debe apretarse el botón antes de cerrar esta gaveta./ **B** - Cuando quiera reiniciar la lectura a partir del momento en que se há interrumpido, bastará apretar este botón y reaparecerá la gaveta No. 16, continuándose el proceso./ **C** - Suelta todos los resortes, de manera que pueda elegirse cualquier gaveta con solo tirar de la perilla. Deja de funcionar el sistema eléctrico./ **D** - Botón destinado a la lectura del Primer Libro, es decir, del capítulo 1 al 56 corrido. Al cerrar la gaveta No.1 se abre la No.2, y así sucesivamente./ **E** - Botón para interrumpir el funcionamiento en el momento que se quiera, una vez llegado al circuito final: 58 - 131 - 58 - 131 - 58, etc. En el modelo con cama, este botón abre la parte inferior, quedando la cama preparada. Los diseños 1,2 y 3 permiten apreciar el modelo con cama, así como la forma en que sale y se abre esta última apenas se aprieta el botón **F**. (CORTÁZAR, 1986, p. 132-133)





4



Os lados do círculo e O jogo da amarelinha: semelhanças e diferenças

Em 2013, no XIII Congresso Internacional da ABRALIC foi apresentada a comunicação *A voz de Julio Cortázar nos contos de Os lados do círculo, de Amílcar Bettega*, de autoria de Adriana de Borges Gomes. O artigo⁵ encontra-se publicado nos Anais do congresso, nele a autora expõe as semelhanças e as diferenças entre o romance cortazariano e o livro de Bettega. Neste sentido, retomamos aqui alguns fragmentos desta publicação, para elaborar o projeto de uma máquina de ler *Os lados do círculo*.

Amílcar Bettega – escritor brasileiro, natural da cidade gaúcha de São Gabriel – revela o timbre da voz cortazariana em *Os lados do círculo* (2004). O conto “A/c editor cultura segue res. cf. solic. fax”, por exemplo, narra história do escritor que teve nas mãos um manuscrito inédito de Cortázar. O narrador homodiegético do conto, Amaro Barros, declara não ter medo das influências. A primeira frase do conto é já desconcertante: “Quando conheci Cortázar eu já o imitava descaradamente” (p. 97). *Os lados do círculo*, entre outras coisas, se configura como um espelho da narrativa cortazariana, na flagrante analogia com o romance *O jogo da amarelinha* (1963). (GOMES, 2013, p. 1)

Os lados do círculo é um livro de contos no qual o leitor não está explícito como no romance cortazariano. Porém, a maneira como os contos estão ordenados, formando

⁴ Imagens copiadas do site: <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrcortazarj1.html>. Acesso em 07 de outubro de 2017. Essas imagens também estão publicadas no texto “De outra máquina célibe”, de Julio Cortázar.

⁵ GOMES, Adriana de Borges. *A voz de Julio Cortázar nos contos de Os lados do círculo, de Amílcar Bettega*. In: XIII Congresso Internacional da ABRALIC, 2013, Campina Grande, PB. Anais, v. 1, nº. 2, Campina Grande: UEPB/UFCG, 2013, p. 1-11.

um círculo de histórias que se fecham, mas construídas por um leitor codificador de uma escritura ilegível, insere este como leitor ideal/real com poder de interferir/mudar os acontecimentos. Como dissemos acima, *O jogo da amarelinha* está subdividido em: Do lado de lá, Do lado de cá e De outros lados. E é nesta configuração que a estrutura das narrativas se harmonizam e se assemelham, como também na construção das personagens. A Maga, por exemplo, do romance cortazariano e Marta, em “O Puzzle”, evidenciam a aproximação sonora e gráfica nos nomes numa característica fundamental de ambas; promovedoras de encontros entre pessoas, na conformação de outra estrutura, instaurando um novo idioma ininteligível (A Maga) e uma nova escrita de caligrafia ilegível (Marta). (GOMES, 2013, p. 2)

A literatura, como veio metaficcional, é centro da discussão para eficácia do sentido. As discussões sobre arte concentram os diálogos e as ações das personagens nas narrativas. Os pontos de aproximação entre os contos e o romance são evidentes. Mas, apesar das narrativas apresentarem figuras geométricas nos títulos (o quadrado, da representação gráfica do jogo da amarelinha e o círculo, indicando presença de lados); essas figuras são diferentes, embora próximas.

A configuração da montagem da estrutura narrativa de *Os lados do círculo* revela ao leitor empírico um jogo ficcional superposto na figura do próprio autor, Amilcar Bettega, através do desdobramento de vozes do eu protagonista de Amilcar e do narrador-escritor, Amaro Barros. Para melhor entender esse jogo de vozes ficcionais, selecionamos quatro contos nos quais essas vozes se entrecruzam e se revelam na solicitação de cada leitura atenta do leitor empírico. Eles são: “Puzzle (fragmento)” e “Puzzle (*suite et fin*)”, “Crônica de uma paixão” e “A/c editor cultura segue resp. cf. solíc. fax”. As revelações são oferecidas de forma paulatina ao leitor, que, se não estiver atento, poderá perder-se em labirintos de *eus* e escritores que ilusoriamente convergiram para a figura de Bettega. Nosso interesse está centrado no jogo das vozes ficcionais da narrativa e ele começa justamente na epígrafe que abre o livro. (GOMES, 2013, p. 5)

e até matematicamente (o que é apenas uma forma) eu e minha falta de liberdade e meu esforço inútil para ir a qualquer lugar, estávamos explicados: com seu centro fixo, um quadrado em movimento gera um círculo que o aprisiona. Uma questão de movimento ou ausência dele: o quadrado, seus lados, o círculo. (Amaro Barros)

Onde reside a diferença entre o quadrado (**O jogo**) e o círculo (**Os lados**)? Primeiro, na conformação do gênero narrativo: o romance é um gênero inacabado, gênero que tem plasticidade (BAKHTIN, 2010, p.397). E mais, segundo Cortázar (1947) "o romance é um monstro, nele cabe tudo" (p. 50). Já o conto, o próprio Cortázar, embasado na concepção de Poe (Filosofia da composição), evidencia a concisão, a intensidade e a tensão no sentido de esfericidade fechada da narrativa curta (Alguns aspectos do conto - 1963 e Do conto breve e seus arredores - 1969). Segundo, a diferença entre quadrado e círculo está na estrutura das figuras geométricas trazidas pelas narrativas: o quadrado e o círculo, embora ambas são figuras da geometria plana, são duas figuras geométricas diferentes.

O círculo, segundo Amaro Barros, é o quadrado em movimento, e as personagens dos relatos de Bettega se movem dentro do quadrado gerando, então, o círculo. Já, no romance de Cortázar, os quadrados do jogo da amarelinha nos instilam que as personagens se movem entre eles, dando a ideia de ruptura fronteira dos lados, quando elas saltam de uma casinha a outra. Poderemos, então, demarcar essa diferença pontual, sugerida pelas figuras geométricas, a partir das modulações de gênero das narrativas.

O que vale no jogo literário de escritura e leitura é o manuseio do leitor, que a cada movimento seu, o coloca como coautor da escrita no ato de leitura: essa é a linha dos leitores-personagens de Horacio Oliveira e de *Amilcar*. Mas, com a diferença de que no texto cortazariano (representado pelo quadrado do jogo da amarelinha) o leitor coautor dispõe da narrativa em sua totalidade, podendo, à sua maneira montar e desmontar o jogo, invertendo e subvertendo a ordem dos capítulos indicados no "Tabuleiro de direção" por Cortázar.

Ao leitor de *Os lados do círculo*, porém, parece que se lhe está ocultado um lado da narrativa, embora Bettega tenha, aparentemente, coberto todos os lados do círculo com os dois relatos de "O puzzle" e os contos de Um lado e os de Lado um. Talvez seja uma estratégia do escritor gaúcho deixar o leitor em suspensão, como se a leitura tivesse sido interrompida, afinal "O puzzle" pode ser considerado um só relato. Falta-nos, a nós, leitores empíricos dos relatos de *Amilcar*, o acesso à escritura de caligrafia fraca e ilegível de Marta. Falta-nos um lado do círculo. (GOMES, 2013, p.8)

Considerações finais: Projeto 'Brique La Bettegoteca' - máquina de ler Os lados do círculo

Partindo-se da epígrafe do livro de Bettega e levando em consideração que faltamos um lado do círculo para completar a trajetória do movimento da figura, na construção e desenvolvimento do projeto *Brique La Bettegoteca*, pretendemos tanto visualmente quanto conceitualmente inserir o leitor no plano, suporte das figuras bidimensionais, pertencente a geometria plana e descritiva. Será o leitor quem completará o círculo, seguindo a estrutura da narrativa dos contos.

Desta forma, temos uma estrutura quadrada que exerce um giro sobre seu eixo conforme o leitor avança na leitura dos contos. Para acionar o mecanismo eletrônico o leitor deve-se posicionar sobre o círculo interno, forrado com a areia do Guaíba. De posse do painel de comando, um *tablet* ou seu próprio *smartphone*, o leitor iniciará a leitura escolhendo entre seguir a ordem do sumário ou escolher um capítulo aleatório. Conforme a leitura acontece o giro do aparelho escreve um arco, que equivale a quantidade de texto lido. Caso escolha a ordem do sumário, o aparelho inicia o giro no sentido horário. Se durante a leitura o leitor interromper o sentido horário, escolhendo um capítulo aleatório, a máquina registrará essa interrupção descrevendo um novo arco, agora em sentido contrário. Os capítulos foram dispostos no plano de leitura, reproduzindo o sentido de espelhamento do sumário, cujo início “Puzzle (fragmento)” e o fim “Puzzle (*suite et fin*)” se dispusessem numa lógica circular.

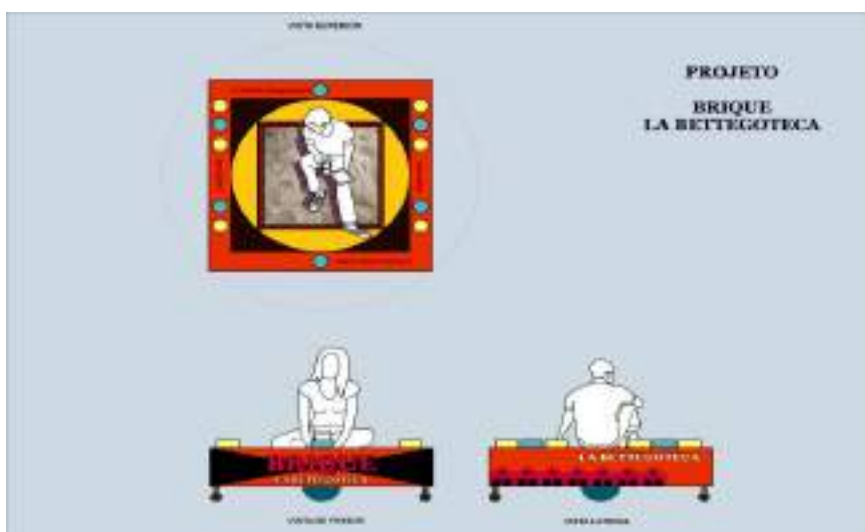


Figura 01- Brique, La Bettegoteca em projeção ortogonal. Desenho de Mike Sam Chagas, 2017.

Os pequenos monitores, além de dialogarem com o suporte de leitura, vão apresentando ao longo do giro, elementos visuais presentes no livro, como os objetos depositados na praia, pelo grupo de Helena, trechos animados da leitura ou informações sobre os cenários dos contos:

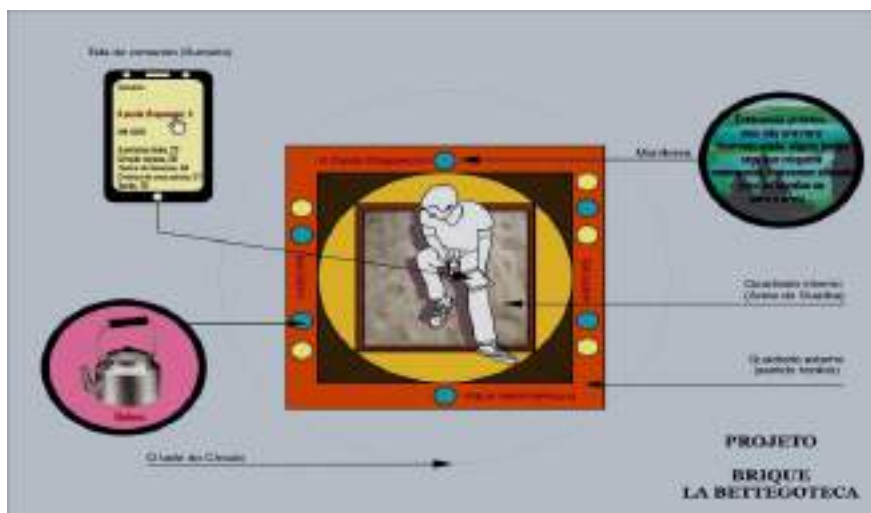


Figura 02- Elementos do aparelho de leitura. Desenho de Mike Sam Chagas, 2017.

Todos os arcos registrados durante a leitura são transcritos tanto para um gráfico, gerando assim um desenho abstrato, como também calculado em coordenadas cartográficas, elaborando um trajeto que, inserido sobre o mapa da cidade de Porto Alegre, se configura num percurso que repete o sentido da leitura. Este trajeto toma como ponto zero o Anfiteatro do Pôr Sol, localizado no cenário onde se inicia o Sumário:



Figura 03- Gráfico dos arcos de leitura e coordenadas cartográficas calculadas durante a leitura.

Desenho de Mike Sam Chagas, 2017.

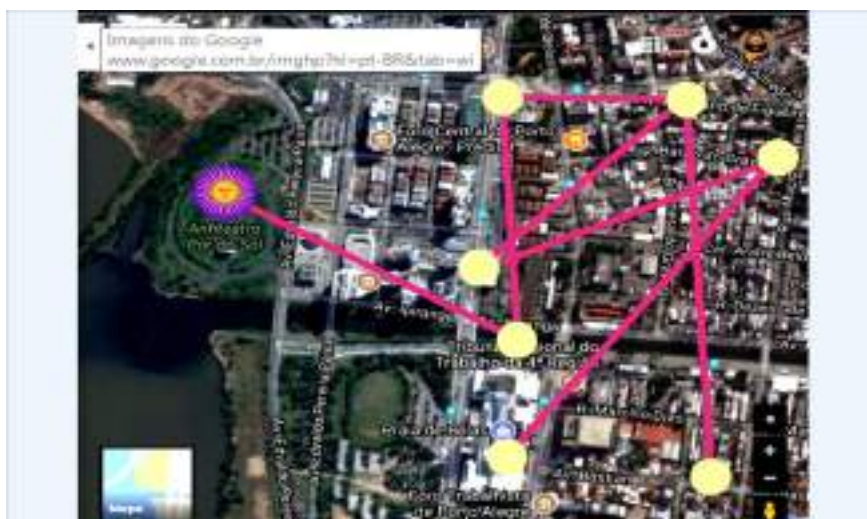


Figura 04- Rota de percurso gerada a partir das coordenadas cartográficas calculadas durante a leitura. Desenho de Mike Sam Chagas, 2017.

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. de Aurora Fornoni Bernadini. 4. ed., São Paulo: UNESP, 1998.
- BARBOSA, Amílcar Bettega. *Os lados do círculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Traduzido por Fernando de Castro Ferro. 16ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- CORTÁZAR, Julio. "Do conto breve e seus arredores". In: _____. *Valise de cronópio*. Traduzido por Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org. de Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 228. (Coleção Debates, 10).
- CORTÁZAR, Julio. "De otra máquina célibe". In: _____. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo I. Benito Juárez-México: Siglo XXI, 1986, pp. 120-135.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos; 89).
- ISER, Wolfgang. *Ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, v1. São Paulo: Ed. 34, 1996. (Coleção Teoria).
- GOMES, Adriana de Borges. *A voz de Julio Cortázar nos contos de Os lados do círculo, de Amílcar Bettega*. In: XIII Congresso Internacional da ABRALIC, 2013, Campina Grande, PB. Anais, v. 1, nº. 2, Campina Grande: UEPB/UFCG, 2013, p. 1-11.
- GOMES, Adriana de Borges. *Um tal Morelli, coautor do Quixote: a leitura como poética da escritura*. 2014. 384 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul/ Universidade do Estado da Bahia, Porto Alegre, 2014.

O TEATRO BRASILEIRO PRODUZIDO EM MATO GROSSO – HISTÓRIA E MEMÓRIA EM PADRE POMBO E ISRAEL FIGUEIREDO

Agnaldo Rodrigues da Silva (UNEMAT/ AML)¹

Resumo: *O último pelotão* (1964), de Padre Pombo, é um drama cujo motivo localiza-se em um período de ditadura militar, tomando como espaço ficcional um país vizinho à Cortina de Ferro. Na mesma direção histórica e política, *Clube do caju doce* (1977), de Israel Figueiredo, levou aos palcos os aspectos culturais de um momento de grande tensão que ficou registrada na memória social brasileira: a rusga. *O último pelotão* e *Clube do caju doce* são peças teatrais que quebram os limites do regional, uma vez que discutem sociedade e política, memória e tradição, história e cultura, recuperando o passado para, enfim, contribuir com a transformação do presente.


Palavras-chave: Moderno teatro brasileiro; dramaturgia mato-grossense; História e Memória; Padre Pombo; Israel Figueiredo.

Para uma gênese do teatro em Mato Grosso

O trabalho com o teatro começa a tomar novas dimensões em um cenário construído a partir do Século XX, movido pelas tendências de vanguarda das primeiras décadas, bem como os imperativos de um moderno teatro brasileiro a partir da década de 1930. Nesse período, registrou-se um grupo de intelectuais que liderados por duas grandes personalidades fizeram adaptações de revistas de costumes, que discutiam aspectos políticos e sociais da região, resultando em um teatro que trazia à cena a representação da cultura mato-grossense e suas relações com o universal. Há de se lembrar, nesse contexto, dos professores Franklin Cassiano da Silva e Zulmira Canavarros, cujas ações contribuíram, decisivamente, ao desenvolvimento de um espaço de revigoração das artes cênicas.

Neste momento da história do teatro, pode-se afirmar a existência de uma dramaturgia ao gosto dos mato-grossenses, mesmo que as iniciativas registradas limitem-se à capital e outras poucas cidades do interior. A cultura teatral deixa, paulatinamente, de ser reduzida às representações de peças estrangeiras, alienígenas aos costumes e

¹ Docente da Universidade do Estado de Mato Grosso, Sócio efetivo da Academia Mato-Grossense de Letras e Sócio efetivo do Instituto Histórico e Geográfico de Cáceres. Coordenador do projeto “O teatro brasileiro produzido em Mato Grosso – o Século XX”, com fomento da FAPEMAT. Doutor em Letras pela USP e pós-doutorado pela UFRGS.




ideários locais para assumir uma identidade que colocava em diálogo os autores, atores, público e o conteúdo que se representava nos palcos.

Se visitarmos os historiadores do teatro mato-grossense, tais como: Moura (1976), Lott (1986), Póvoas (1994), Carvalho (2004) e Silva (2010), consegue-se congrega a memória dessa manifestação cultural, que teve sua época áurea no período colonial, um momento de grande efervescência cultural na capitania, principalmente em cidades como Cuiabá, Vila Bela da Santíssima Trindade, Cáceres e Poconé. A região vivia o ciclo do ouro, cujo cenário da economia era de crise, pois era nesse panorama que ocorriam as manifestações literárias e artísticas, visando estimular e definir a teia de influências culturais naquela população miscigenada (brancos, índios e negros).

É importante lembrar Moura (1976) e Lott (1986) ao indicarem que no século XVII os colonizadores investiam na proliferação de atividades artísticas, oportunizando a representação de centenas de peças diferentes, com o propósito de refinar os gostos dos colonizados (considerados aborígenes e pagãos). Eram adaptações de textos europeus, com a introdução de elementos das culturas locais, a fim de gerar a proximidade das cenas com a realidade vivida, conforme interesses da classe dominante.

Nesse percurso da história teatral, Póvoas (1994) registra fatos importantes do Século XIX, tais como: a organização de uma companhia teatral de acionistas em Cuiabá, coordenada pelo Dr. De Lamare, com fins de criar no município um teatro; a instalação da Sociedade Dramática Amor à Arte na capital; identificação de outras sociedades teatrais que tinham atividades em locais não oficiais; a coroação do Teatro São João, em Cuiabá que abrigou a apresentação de diversas peças; e, a fundação da Sociedade Escola Dramática, por iniciativa de Joaquim Bartholino de Proença.

No século XX, Silva (2010) apresenta um grupo significativo de dramaturgos, dentre os quais o crítico analisa as peças de Padre Raimundo Conceição Pombo Moreira da Cruz e Israel Figueiredo. As poucas peças publicadas foram em edições únicas, e também em pouca quantidade, situação essa que ocasionou poucos exemplares distribuídos, de modo que os volumes impressos ficaram reduzidos aos arquivos públicos e particulares. Isso significa que não houve e ainda não há uma política de recuperação dessas peças, no sentido de republicação e circulação desse material ou a disponibilização digital pelas ferramentas da internet. Os textos cênicos produzidos não são muitos,




considerando que são poucos os autores que escreveram um teatro que se pode considerar brasileiro produzido em Mato Grosso, que teve uma edição, seja por editoras ou edição do próprio autor. Houve muitos grupos de teatro, porém esses grupos representavam as peças, mas não organizavam a publicação do texto, em livro/ revista (impressos) ou outro suporte.

Padre Raimundo da Conceição Pombo Moreira da Cruz e *O último pelotão*

Padre Pombo foi sacerdote, da Congregação dos Salesianos de S. João Bosco. Nasceu em Corumbá, na época Mato Grosso, e dedicou-se ao magistério, cultivando, além de outros, o gênero teatral. Dos textos cênicos que publicou podemos destacar os dramas, as comédias e as farsas, uma vasta produção que o fez conquistar a Cadeira de nº 4, na Academia Mato-Grossense de Letras, anteriormente ocupada pelo Arcebispo, orador, poeta e escritor D. Francisco de Aquino Corrêa.

O último pelotão é um drama sócio-político, publicado pelas Escolas Salesianas de Cuiabá – Mato Grosso, da ordem dos Salesianos Dom Bosco, de modo que o texto está permeado pela concepção religiosa do dramaturgo. O espaço sagrado tornou-se, portanto, um aspecto determinante da representação teatral, pois o templo (a igreja), lugar de proteção contra os males do mundo profano, transforma-se no ponto de partida e chegada à compreensão do mundo.

Eliade (1992) afirma que o templo é um “lugar santo por excelência, casa dos deuses, o templo ressantifica continuamente o mundo, uma vez que o representa e o contém ao mesmo tempo” (p.56). Nessa linha de pensamento, o teórico aponta à conclusão de que é graças a esses espaços sagrados que o mundo é ressantificado na sua totalidade, pois a santidade dos santuários estabelece o equilíbrio entre o sagrado e o profano. No texto de Pombo, percebe-se a presença do cômico que se afasta daquele que suscita o riso, proveniente da observação do grotesco. Talvez possamos dizer que o dramaturgo tenha cumprido aquilo que Bakhtin considera como característica fundamental do riso, a de “expressar a verdade sobre o mundo e sua totalidade, sobre a história, sobre o homem” (p. 57). Para o teórico,




o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade [...] um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que o sério; somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo. (Ibidem)

Em 05 (cinco) atos e 57 (cinquenta e sete) cenas, Pombo faz em *O último pelotão* uma representação do período da ditadura militar, cujas didascálias apontam à uma cenografia que possa ilustrar um país vizinho à Cortina de Ferro. Cortina de Ferro foi uma expressão utilizada no Ocidente para designar a fronteira imaginária que dividiu a Europa em duas áreas de distintas influências, tanto política quanto econômica, em um período que durou desde o final da Segunda Guerra Mundial até ao final da Guerra Fria.

Foi nesse período que um bloco de países uniram-se sob a nomenclatura de União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, reunidos militarmente pelo pacto de Varsóvia, que se desfez definitivamente em 1991, com a dissolução da URSS. Desse modo, “A cortina de ferro, por sua vez, só seria levantada entre 1989 e 1991, com a queda dos vários regimes de esquerda que dominavam o leste europeu, numa espiral de revolta e descontentamento com a falência da retórica socialista, em especial no campo econômico. O primeiro a adotar as mudanças foi a Hungria, o mesmo país que em 1956 desafiou de modo inédito a supremacia soviética no leste da Europa” (<http://maishistoria.com.br/a-cortina-de-ferro/>, acesso em 15/07/2017, às 14 horas).

Na década de 1940, o Brasil vivia as tensões da implantação da Constituição de 1946 que selou o destino do país pelas décadas seguintes, amparando diversos Atos institucionais que atentavam contra a liberdade de expressão, sob o falso amparo de legitimidade emanada dos interesses do povo brasileiro. Rezende, em *A ditadura militar no Brasil* (2001), afirma que essa busca de legitimidade “pelo regime militar, no período de 1965 a 1973, deu-se principalmente através de seu empenho para construir um suposto ideário de democracia que visava sedimentar um sistema de ideias, valores e interesses (p. 65)”.

Nesse sentido, havia uma insistência em instituir uma fórmula de democracia pautada em uma liberdade cerceada por uma responsabilidade que não podia contrariar a vocação do país, ou seja, o ideário de nação imposto pelo governo vigente. *O Último Pelotão* é bem característico desse período de repressão e da luta contra a censura política,



bem como entre o Capitalismo e o Socialismo, uma vez que a peça introduz na trama personagens comunistas, que articulam confabulações, reuniões secretas, informações por códigos, que chegam são reveladas ao público somente nas cenas finais do texto.

Como é característico da escrita teatral de Pombo, cria-se toda uma trama com elementos secretos que vão se revelando, gradativamente, a fim de surpreender o espectador. Atitudes como “é verdade. O material está escondido em casa; são 1500 cópias só para esta noite, para serem colocadas também em todos os postes, nas esquinas e bem alto” (POMBO, 1964, p. 9), são pistas que levam o espectador a imaginar uma série de acontecimentos que secretamente cercam a vida das personagens. Pelas tímidas ações das personagens e pelas conversas sobre assuntos secretos, vamos colhendo pistas, desde a primeira cena, sobre um grupo de garotos que se reúne para criar um pelotão de defesa em favor da fé.

O contexto cria uma tensão social típica de tempos difíceis, opressivos, de modo que a religião é transformada em um ato de resistência, cujos agentes principais são as crianças e adolescentes entre 11 a 15 anos de idade, em uma demonstração de que o futuro dependerá da educação ofertada às novas gerações, tal como se observa na cena:

Zezinho: - Vocês cantando, neste tempo?

Luiz: - Então devemos chorar? Ora essa.


[...]

Jon. – Não; Zezinho tem razão; vamos parar. Os tempos não são para cantar.

Zezinho: – São tempos de ação senhores e eu (bate no peito) descobri a toca da raposa. (POMBO, 1964, p. 1)

O clima de conspiração faz dos garotos os protagonistas da peça. Eles agem como se fossem adultos (como se o futuro estivesse ali representado) e, com isso, tornam-se os integrantes do último pelotão, expressão essa que dá nome a obra. Os diálogos e as ações convergem ao entendimento de que está acontecendo uma revolução social, em que a Igreja é transformada em um quartel general, comandado pelos aprendizes da fé.

Assim como as outras peças de Pombo, *O último pelotão* apresenta uma estrutura didática que além de transmitir uma mensagem político religiosa discute questões culturais correntes na sociedade daquele tempo. Pavis (1999) registra que o teatro didático é aquele que tem por objetivo instruir o público, congregando elementos que possam levar à reflexão de um determinado problema, a tomar consciência de uma situação ou adotar



uma postura moral ou política sobre a representação em cena. Sendo toda peça teatral imbuída do elemento político, o didático traz como diferencial “a clareza e a força da mensagem, o desejo de mudar o público e de subordinar a arte a um desígnio ético ou ideológico” (p. 386-387). Pombo consegue expor esse projeto didático e político sem que mutile a essência da arte, tendo em vista a habilidade que o dramaturgo tinha em articular os elementos teatrais com a avaliação crítica dos momentos históricos. Tal habilidade manifesta-se também na capacidade em organizar elementos tragicômicos, discutindo assuntos bastante graves de um forma descontraída.

Israel Figueiredo e o *Clube do caju doce*


Israel Figueiredo é, por adoção, mato-grossense, cuiabano. Originalmente, o dramaturgo/ escritor é Mineiro e exerceu o ofício de bancário, contribuindo com o enriquecimento da cultura brasileira produzida em Mato Grosso, com aguda sensibilidade às coisas da terra. Participou, na década de 1960, de movimentos culturais em prol do revigoramento dos valores tipicamente mato-grossenses, apresentando uma modalidade cênica revolucionária que se somou aos outros movimentos de vanguarda da dramaturgia da região.

Clube do caju doce é uma peça que está publicada em *Cadernos Cuiabanos* n. 2, Secção: Teatro, em Cuiabá, datado de abril de 1977, indicando a administração de Rodrigues Paiva. Os *Cadernos Cuiabanos* eram um programa do Departamento de Cultura e Turismo, da Secretaria Municipal de Educação e Cultura da Prefeitura de Cuiabá. Carlos Rosa, então Diretor do Departamento de Cultura e Turismo, faz a apresentação do texto, em que frisa:

A publicação vem para reforçar o pequeno repertório cuiabano de dramaturgia.
[...]

Sem qualquer pretensão a revolucionar a criação dramática ou a se propor como mais um cometimento das vanguardas de ocasião, o presente trabalho parece reivindicar-se como um exercício simples, em busca de caminhos para o teatro cuiabano. (Apud FIGUEIREDO, 1977, s/p.)

A peça foi apresentada pela primeira vez pelo Grupo Teatral Amador Movimento. Os aspectos regionais são as características fundamentais deste texto cênico, pois dos




costumes mato-grossenses, com raízes nascidas em Cuiabá, o lastro de cultura segue rumo às apresentações de outros contextos regionais, bem como a representação de acontecimentos históricos nacionais: A Coluna Prestes. Como se sabe, a Coluna Prestes foi um movimento político, liderado por militares que se posicionavam contrários à forma de governo adotada pela República Velha, bem como aversão às elites agrárias. Esse acontecimento localiza-se temporalmente na década de 1920 (1925 a 1927), cujo líder principal (entre outros) foi o capitão Luís Carlos Prestes. Segundo Alzira Alves de Abreu,

Iniciada a marcha, em 29 de abril de 1925 a coluna terminou a travessia do rio Paraná, invadiu o Paraguai e marchou em direção a Mato Grosso (atual Mato Grosso do Sul). A vanguarda na invasão de Mato Grosso era o destacamento João Alberto, que se juntou ao destacamento Siqueira Campos para tomar a cidade de Ponta Porã, que fora abandonada pela guarnição local e invadida pelos paraguaios da cidade vizinha. Por outro lado, as forças legalistas do coronel Péricles de Albuquerque, que se retiraram da cidade, foram engrossadas pelas tropas procedentes de Campo Grande, sob o comando do major Bertoldo Klinger. Siqueira Campos e João Alberto atacaram Klinger na cabeceira do rio Apa, obrigando-o a se retirar em direção a Campo Grande. Os dois destacamentos encontraram-se com o resto da coluna perto da estação do Rio Pardo, da estrada de ferro Noroeste. Em 16 de maio a coluna estava novamente reunida e continuou sua marcha através de Mato Grosso².

Identifica-se, portanto, que diálogos e as situações criadas na peça de Figueiredo organizam-se para fomentar o revigoramento e a preservação não só dessa memória histórica, como também cultural, com a descrição das belezas naturais, dos costumes e tradições cuiabanas. Desse modo, a cenografia do texto de Figueiredo privilegia a relação do regional com o nacional, naquele momento quando os integrantes da Coluna percorriam uma parte significativa do país, fundamentalmente o interior, no intento de fomentar uma revolta contra a forma de governo vigente e a dominação das elites agrárias sobre as demais classes sociais. Percebamos que esse voltar no tempo para criar o foco dos acontecimentos demonstra a necessidade em valorizar o passado e a memória. É, pois, um passado que está refletido historicamente nos fatos vividos da contemporaneidade, na interdependência que também inclui o futuro como potência.

² ABREU, A. *Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930*. Luis Carlos Prestes (verbete); ABREU, A. *Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930*. Tenentismo (verbete). Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/COLUNA%20PRESTES.pdf>, acesso em: 27/08/2017, às 15 horas.




No princípio da peça, um conjunto musical entra em cena e toca uma canção intitulada “Clube do caju doce”, em ritmo de valsa.

Vamos lutar pela conservação
Das nossas tradições que são
Peças de valor.
Vamos cultivar nossos costumes
Pois são culturas que se devem preservar
E de princípio vamos divulgar
O tão gostoso hábito
De fazer doce de caju. (FIGUEIREDO, 1977, p. 4)

A personagem Solteirona conduz a trama, construindo juízos de valores que remetem à revitalização da memória e da tradição. Soma-se a isso, a cena em que a personagem Maria da conceição Rodrigues declama o poema “Este Inferno de Amar” (*Idem*, p.8), de autoria de João Batista Leitão de Almeida Garret, demonstrando a importância da literatura nesse processo de reivindicação cultural. Ao mesmo tempo, indica a relação líterocultural entre Brasil e Portugal, bem como a contribuição portuguesa ao teatro mato-grossense. Nessa direção, o processo que resulta em verossímil estabelece a fusão entre o mundo da criação e os elementos culturais, sociais e históricos da realidade, tornado a obra literária um mundo em totalidade. Pallottini, em *Dramaturgia – construção do personagem* (1989) afirma que

Este mundo – o universo da obra – deve ser tão vasto, tão real quanto possível e deve ultrapassar largamente o universo cênico. O macrocosmo do universo da obra é, a rigor, do tamanho do universo real, ou seja, infinito. Todo o caráter dramático daquilo que está em cena deve ter a ver com o que está fora de cena, ou seja, com o mundo – naturalmente, com o mundo do espectador, com o universo possível do espectador. (p. 132)

Clube do Caju Doce é constituído apenas de um ato, com um intervalo. Da cultura regional, os integrantes do clube saem em busca de doações para a festa de São Benedito. Trata-se de uma festa muito tradicional em Cuiabá, bem como em outras cidades do interior. Atualmente, a realização da festa dá-se tanto em Cuiabá quanto em Cáceres e Poconé, por exemplo. SOLTEIRONA: - Bom dia para todos! O club do Caju Doce está promovendo a coleta para a festa de São Benedito e viemos aqui pedir o auxílio de vocês” (*Idem*, p. 9).



Com algumas ilustrações de personagens e acontecimentos, em forma de caricaturas (talvez desenhos), surge uma ameaça de invasão à cidade, colocando em risco a realização da festa de São Benedito. Porém, o Clube sai em defesa da tradição e, evocando as personagens históricas da cultura mato-grossense, a peça é encerrada da seguinte maneira: “Melindrosa: - [...]... e todos os adultos... venham, venham todos, venha Osório, Aninha Labareda, Ezequiel e seus cachorros, venha Maria Taquara...” (FIGUEIREDO, 1977, p. 36). O presente encontrando-se com o passado, como se quisessem trazer à cena personagens que deveriam permanecer vivos na memória do povo. Em *Literatura e Sociedade*, Antonio Candido (2014) conclui que a literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de construção artística da linguagem, uma vez que a tarefa do escritor de ficção “é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra” (p. 187).

O ponto de vista de Candido torna-se fundamental para compreendermos o caráter social da obra literária e artística, tendo em vista que os acontecimentos da realidade tornam-se o ponto de partida e chegada da literatura e da arte, aspectos que atribuem a coerência nos textos de Pombo e Figueiredo. Fundamentalmente, esses dramaturgos discutiram temas vigentes nas décadas em que produziram seus textos cênicos, articulados aos panoramas histórico-sociais, bem como às ideologias religiosas e/ou políticas que defendiam. Exemplaridades significativas no moderno teatro brasileiro produzido em Mato Grosso, é preciso fomentar políticas de republicação desses textos, a fim de que a geração do século XXI mantenha na memória os temas que a literatura elegeu como geradores de impactos no Século XX.

Referências

ABREU, Alzira Alves. A Coluna Prestes. *Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930*. Luis Carlos Prestes (verbete); ABREU, A. *Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930*. Tenentismo (verbete).

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. 5. ed. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.
- CARVALHO, Carlos Gomes. *A primeira Crítica Teatral no Brasil*. Cuiabá: Verde Pantanal, 2004.
- CRUZ, Raimundo Conceição Pombo Moreira da. *O Último Pelotão*. Cuiabá: Escolas Salesianas Dom Bosco, 1964.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano – a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FIGUEIREDO, Israel. *Clube do Caju Doce*. Cuiabá: Cadernos Cuiabanos/Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1977.
- LOTT, Alcides Moura. *Teatro em Mato Grosso – Veículo da dominação colonial*. São Paulo/UFMT, 1986.
- MOURA, Carlos Francisco. *O Teatro em Mato Grosso do Século XVIII*. UFMT/Belém/ SUDAM, 1976.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia – a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PÓVOAS, Lenine C. *História da Cultura Matogrossense*. Cuiabá: Academia de Letras, 1994.
- REZENDE, Maria José de. *A Ditadura Militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade (1964 – 1984)*. Londrina: Ed. UEL, 2001.
- SILVA, Agnaldo Rodrigues. *O Teatro Mato-Grossense: história, crítica e textos*. Curitiba: Abrali Edições, 2010.

Webgrafia

- <http://maishistoria.com.br/a-cortina-de-ferro/>, acesso em 15/07/2017, às 14 horas.
- <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeirarepublica/COLUNA%20PRESTES.pdf>, acesso em: 27/08/2017, às 15 horas.

PROCESSO DE MODULAÇÃO NO POEMA E NA PINTURA:

Georg Trakl e Edward Munch

Aguinaldo José Gonçalves (PUC –GO)

Resumo:


Este artigo se propõe a discutir o procedimento de *modulação* em arte como elemento determinante na fundamentação do objeto estético, tanto nos movimentos da literatura e sobretudo da poesia, quanto nas obras advindas de outros sistemas icônicos ou indiciais. O artigo elege alguns poetas do expressionismo alemão, como Georg Trakl, que produziram desrealizações sintáticas, lexicais, prosódicas e semânticas. O interessante é mostrar esses procedimentos nas artes plásticas, aqui figurativizados na pintura de Edward Munch. Como resultado, demonstramos que os movimentos tensivos, seja no signo verbal, seja no ícone, dependem do grau de articulação entre a instância sígnica da semiótica e de sua instância semi-simbólica.

Palavras-chave: Intersemioticidade; Modulação; Pintura; Poesia.

O processo de construção da arte nas suas várias categorias expressivas realizado por meios distintos de linguagem respeita sempre três instâncias das quais não é possível fugir. Referimo-nos aos seguintes passos determinantes: *composição*, *realização* e *modulação*. Essas três instâncias independem do grau de profundidade da obra realizada. Desde que a função, poética ou estética, seja hierarquicamente posta em evidência haverá sempre a manifestação desses graus de construção artística. Entretanto, vale notar, que, num trabalho considerado de excelência, as instâncias construtivas adquirem um grau de aprofundamento e complexidade que vai determinar os pontos nevrálgicos de *contenção* e de *contensão* da obra.

Evidentemente nos dois conceitos está presente o que a semiótica greimasiana passa a denominar de "aspectos tensivos". Gostaríamos de assinalar que tanto no processo de composição (primeiro grau de distribuição sígnica do espaço inventivo); de realização (operacionalização da linguagem na distribuição decisiva dos signos); e de modulação (instância fulcral da compleição da obra), existem graus diferenciados de articulação e de aprofundamento do trabalho artístico.

Chegamos aqui ao fundamento que conduz o presente artigo. Consiste em assinalarmos a instância da modulação como universo sem o qual inexistiria o trabalho de arte. Modular significa elevar o processo construtivo ao seu grau maior dentro das




limitações de cada autor ou de cada trabalho artístico. Modular significa integrar pelo processo de desrealização sígnica as dimensões do signo enquanto representação do referente ou do objeto, plasmando o *estilhaçamento* gerador das esferas semi-simbólicas da linguagem. Dessa esfera dependera a resultante do objeto intencional criado. Quão maior for a profusão entre signo e semi-símbolo e quão maior for a harmonia dessa conjunção podemos afirmar que mais intensa, mais completa, sería a obra.

Faremos aqui uma espécie de introdução a questão; um anúncio talvez. O tema é complexo e de alta valia para os estudos intersemióticos. Assim, elegemos para abordarmos parte do assunto, alguns trabalhos do expressionismo alemão, mediante os profícuos momentos criativos daquele movimento e o modo como sistemas verbais e visuais se relacionaram.

Algumas “guias” do expressionismo alemão: a força da lírica

Ao perscrutar certos textos, principalmente os textos poéticos daqueles que se consideram como os líderes do movimento, a intensidade do que se denominara expressionismo recai na década anterior a explosão da primeira guerra mundial. No olhar mental de todos os melhores apresentadores e críticos do expressionismo, há sem dvida, uma intensa influência do pensamento de Nietzsche (e Strindberg) nos autores desse período. Sobretudo, nessa fase primeira, a literatura esteve voltada para a crítica ao *status quo* da sociedade alema, com valores profundamente arraigados na burguesia e mesmo no modo de se compor das autoridades militares sem olhos para a condição social real da população carente.


Os ndices estticos que se manifestam nas outras artes, principalmente na música de Shoenberg e na pintura expressionista alema que atravessaram as fronteiras da Alemanha bem antes que a literatura, valem muito para que possamos compreender os aspectos mais decisivos da literatura. Para se compreender o espírito de um determinado movimento esttico, é fundamental que se conjugue os aspectos manifestados nas suas variadas formas de expressão. Nesse sentido, pensando nas relações comparadas dos sistemas distintos, lembramos da feliz expressão de Ulrich Weisstein: “mútua iluminação das artes”. Cada arte, devido o meio que lhe propicia se manifestar, vale-se



dos seus recursos próprios. E esse veio apreende o sentido que nem sempre a outra arte seja capaz de apreender com tanta intensidade.

O irracionalista específico entre os expressionistas é o grande poeta Gottfried Benn (1886-1956). Suas poesias têm forma tradicional: o metro, as rimas, vistas superficialmente, poderiam ser de um poeta romântico. Também são - e isto é uma das grandes qualidades da poesia de Benn - muito musicais. Poesias como “Anemona, Trunkene Flut” (Enchente Embriagada), “Leben” (Vida) e outros têm, apesar de toda a exaltação dionisíaca dos instintos, algo da beleza melancólica de Trakl e algo da meditação filosófica de Rilke. Mas o espírito que se informa é totalmente diferente; a filosofia é a de um desespero infinito e a melancolia é a de catástrofe inevitável. A catástrofe veio. Preparado para tanto pelo seu biologismo e pelo seu nietzscheanismo, Benn aderiu em 1933 ao nazismo, manifestando-se de maneira surpreendente e repelente. Desistindo das últimas veleidades de fazer poesia “dionisíaca”, voltou-se, nos *Poemas Estáticos*, para um objetivismo seco: a filosófica nietzschiana, anti-histórica, agora lhe serve para opor ao mundo das evoluções e decomposições e putrefações da História, o mundo estático e imperecível da arte. Mas atrás das expressões aparentemente calmas dessa poesia “estática” se descobre o mesmo desespero de sempre. Benn sempre foi niilista. Mas é grande poeta. Excetuando-se a figura singular de Trakl, é Benn o maior poeta do expressionismo alemão e, também, o mais “moderno”. Seus recursos de sintaxe e metafóricos não têm nada que ver com a poesia de grito inarticulado; são altamente artísticos e tem, conscientemente, relações com a poesia, a outro respeito muito diferente, de Rimbaud e Valéry, de Eliot e Maiakovski. Esse antieuropeu decidido reenquadrou a poesia alemã no panorama da poesia européia.

Era necessário que aparecesse um olhar poético fervoroso e competente que, segundo ele, pudesse extrair o R-X da cidade com tal clareza e intensidade que a vencesse. Esse olhar surgiu e conseguiu. Tratou-se do poeta Georg Heym. O que para muitos críticos mais impressionou neste poeta é que nascido na Hirschberg, Silésia, um provinciano que veio para Berlim, tornou-se um visionário, um surrealista super-Berliner, como jamais alguém havia visto antes. Heym amava as explosões de cores nas pinturas de Van Gogh e desejava um dia transcriá-las em palavras. O poema dos poemas para ele era *Le bateau ivre* de Rimbaud. Viu em Berlim, até mesmo por não conhecer cidades como Paris, uma espécie de síntese de todas as grandes cidades e pela



imaginação, Heym conseguiu realizar uma poesia metonímica e intensa onde, segundo ele, não haveria lugar para a dialética. A visão de Heym manifestada em suas obras pode, dentro do que podemos compreender por expressionismo, revelar a alma, o eixo desse movimento. O grau de ironia do poeta era como ferrugem espalhada sobre um alumínio lúcido. Berlim insistia em ser alumínio, em seus costumes, em sua música tradicional, em seus folguedos teatrais. E contra tudo isso se colocou a intensidade expressionista do poeta. Tudo que se opunha aos seus olhos, à sua percepção ferina e crítica, ele passava a odiar, mas odiar por meio de manifestações competentes, imagens flamejantes e toda uma dimensão estética que conseguia apreender tudo isso.

Arriscaria dizer que a primeira geração expressionista caracterizou-se, historicamente, por certo princípio de captação ou profetização da eminência da Primeira Guerra Mundial. A intensidade de euforia determinou de maneira singular essa geração mais do que qualquer outro movimento estético. O número de participantes, bem como a rede do cotidiano que delineou a atmosfera do movimento é bem maior que as obras produzidas que permaneceram e às quais hoje temos acesso. Entretanto, como vimos realizando, alguns artistas tiveram relevância muito grande pelo que conseguiram produzir e pelo que ficou de suas obras. Dentro desse atormentado espírito que conduzia todos os participantes, cada um seguia por uma determinada vertente idealista, difícil de especificar pela sua versatilidade. É o caso, por exemplo, do poeta Ernst Stadler (1883-1914). Um temperamento viril e tempestuoso, descrevendo em versos longos, whitmanianos, o êxtase erótico-sexual e sensações semelhantes inspiradas por uma corrida em trem de estrada de ferro, rapidíssimo, ou por um ataque de cavalaria, nas manobras do exército. Stadler acreditava que a guerra, desencadeando os instintos, pudesse ser a suprema realização dos anseios do homem moderno. Profetizou-a, desejando-a ardentemente. Quando em 1915 chegou a publicar-se seu volume *Aufbruch* (Partida), o poeta já estava sepultado em solo francês; morreria num ataque de cavalaria.


Outros poetas: Jakob Hoddiss (1887-1942); Kurt Hiller (1885); envolvidos na Revista *Aktion*. É importante assinalar que a primeira geração do Expressionismo se encerra como o estourar a guerra de 1914.

Uma poesia para a posteridade: Georg Trakl

Pelos casebres de barro trepa uma vinha purpúrea,
Sonoros feixes de trigo amarelado,
O zumbir das abelhas, o vôo do grou.
À noitinha os ressuscitados encontram-se em atalhes rochosos.

Alguns tipos de relações intersemióticas repousam num gesto mental traduzido por um movimento abstrato ou ao menos não perceptível aos olhos e aos sentidos imediatos de nosso corpo ou de nossa percepção tangível. Trata-se de uma espécie de sentimento compreendido no modo junguiano ou por mais que possa parecer incongruente, na visão de Emmanuel Kant na obra *Crítica da Razão Pura* ao analisar o que denomina de *SENSIBILITÉ* para mostrar os elementos da sensorialidade que vão além dos cinco sentidos. Vale aqui, indicarmos as considerações da fenomenologia de Merleau-Ponty ao desenvolver suas ilações sobre "o visível e o invisível" às questões concernentes "ao olho do espírito" para a analisar, neste último caso, a pintura de Paulo Cézanne. O movimento sintático e semântico da poesia de Trakl se constrói pelo desajuste dos contornos e dos desconfortos em busca de uma compreensão que se procura em vão das nuances inusitadas da materialidade dos signos. Dentro da retórica plástica, poder-se-ia dizer que o mesmo ocorre com os elementos tensivos das composições do pintor Edward Munch.

Para a tradição literária, sempre há um ou dois artistas que resistem aos turbilhões de um movimento de ideias, de uma revolução que se insere num painel de convulsão em busca de uma metamorfose de valores engenhando uma obra, capaz de interferir decisivamente na evolução da forma. Tratando-se especificamente de poesia, raros são aqueles (mas eles sempre existem) que, além de bem representar seu momento junto aos demais companheiros de geração, deixam para o futuro o seu legado. Este legado muitas vezes se manifesta em forma de "estranha incompreensão" ou de enigma. É o caso desse poeta expressionista Georg Trakl que recebeu esse grande elogio de um dos maiores pensadores do século, Luigi Wittgenstein: "Não entendo a poesia de Trakl, mas me deslumbra, e não há nada que me dê melhor idéia de gênio." Sua poesia se realizou no apogeu do movimento expressionista, entre os anos de 1912 a 1914 e, mesmo denunciando os traços de referência do que vivenciava, fez-se poesia em que forma se impôs para suscitar os sentidos e determinar sua universalidade. O caminho



encontrado por Trakl é aquele de todo grande poeta: conferir à imagem e ao ritmo a condução da poesia. Entretanto, a imagem e o ritmo de sua poesia, ou ambos conjugados num só tom desenham uma forma que se pode denominar estilo e é esse estilo que fica na mente sensorial do leitor depois de conviver com alguns de seus poemas. Aparentemente simples, a sua poesia faz juz ao que definiu Hölderlin sobre a poesia lírica: “Metáfora contínua de um sentimento único”. Para lembrar os princípios mallarmaicos (apesar da grande diferença dentre os dois poetas) a poesia de Trakl cumpre todos os passos que devem cumprir um grande artista, sobretudo da palavra que lida com um meio cujas duas faces se relacionam, em princípio, arbitrariamente. Para Mallarmé, o trabalho construtivo da poesia deve passar, primeiramente, por um processo de composição, depois de realização e, finalmente, modulação. Leiamos o seguinte poema do poeta alemão:


Meu coração ao crepúsculo

No crepúsculo ouve-se o grito dos morcegos.
Dois cavalos saltam no gramado.
O ácer vermelho sussurra.
Ao andarilho surge no caminho a pequena taberna.
Maravilhoso o sabor de vinho novo e nozes.
Maravilhoso: cambalear bêbado na floresta crepuscular.
Pelos galhos negros ressoam sinos aflitos.
No rosto pinga orvalho.
(1912)

Zu abend mein herz

Am Abend hört man den Schrei der Fledermaüse.
Zwei Rappen springen auf der Wiese.
Der rote Ahorn rauscht.
Dem Wanderer erscheint die kleine Schenke am Weg.
Herrlich schmecken junger Wein und Nüsse.
Herrlich: betrunken zu taumeln in dämmernden Wald.
Durch schwarzes Geäst tönen schmerzliche Glocken.
Auf das Gesicht tropft Tau.
(1912)

Escolher um bom exemplo da poesia de Trakl é praticamente impossível devido a homogeneidade com que se apresenta sua obra. Entretanto, temos em “Meu coração ao



crepúsculo” uma escolha que bem servirá para que possamos adentrar um pouco nesta poesia e apresentar alguns de seus procedimentos que diríamos, expressionistas, para não dizer modernos. A metáfora-título “meu coração ao crepúsculo” nos remete de imediato ao temário romântico, ao subjetivismo exposto e linear da maioria da poesia romântica. Porém, ao dizermos metáfora-título, estamos nos reportando à contravenção do título em relação aos versos do poema. Enquanto nele, por meio de um procedimento sinedótico, o poeta se vale da imagem do coração precedida da primeira pessoa e seguida de uma metonímia romântica (crepúsculo) nos iludindo para uma expressão poética própria do romantismo, o corpo do poema nos conduz para um universo de imagens extremamente visuais, marcadas pelas justaposições metonímicas que apenas se interagem pelo movimento das próprias sensorialidades que vão penetrando no texto. Esse procedimento de justaposição também se estende ao procedimento sintático do poema. Os oito versos que compõem a única estrofe, correspondem a oito orações independentes o que determina o caráter totalmente paratático que vai cada vez mais encontrar ressonância na poesia moderna do século XX e nos experimentalismos da poesia dos anos 50 e 60 de vários países, inclusive na poesia brasileira. .

Mas de todos os poetas influenciados por Hölderlin, só um, o primeiro, foi grande. Georg Trakl (1887-1914). Foi um jovem boêmio muito triste, perdido na vida provinciana de Salzburgo, então cidadezinha adormecida, poeta conhecido só de alguns poucos amigos em Innsbruck e Viena. Morreu em 1914, em Cracóvia, atrás da frente de batalha, por superdose de soporífero, talvez suicida. Não é possível definir em poucas palavras a poesia de Trakl: confundem-se nela influências aparentemente incompatíveis, de Hölderlin e de Baudelaire, a paisagem barroca de Salzburgo e a paisagem primitiva, rústica, dos arredores, um crasso naturalismo de camponês e a música mozartiana, sensibilidade inédita às cores e a mais rara harmonia do verso, rica vida onírica e herética revolta religiosa. Considerado pela crítica, como autor de poemas incomparáveis em toda a literatura alemã. A classificação de Trakl como poeta da primeira geração expressionista tem bons motivos, além dos cronológicos: certas coincidências com o contemporâneo e conhecido Georg Heym (não se conheciam pessoalmente); a atitude de revolta contra a época; a morte prematura. Mas nenhum desses detalhes dá a medida da grandeza de Trakl. Seu hermetismo não esconde, mas

revela a beleza de uma arte intemporal; sua melancolia não é romântica, mas existencial; sua forma é menos holderliniana que seu espírito. Críticos da maior responsabilidade colocam-no acima da poesia de Georg Heyn e de Hofmannsthal, mas até acima de Rilke. Em termos recentes, sua fama começa a romper a barreira linguística que condena ao meio-desconhecimento no mundo a poesia lírica alemã; Trakl já é admirado na França e na Inglaterra.

Um exemplo especial de relação intersemiótica: Georg Trakl e Edvard Munch

Calma e silêncio

Pastores enterraram o sol na floresta nua.
Um pescador puxou a lua
Do lago gelado em áspera rede.

No cristal azul
Mora o pálido Homem, o rosto apoiado
nas suas estrelas;
Ou curva a cabeça em sono purpúreo.

Mas sempre comove o vôo negro dos pássaros
Ao observador, santidade de flores azuis.
O silêncio próximo pensa no esquecido, anjos apagados.

De novo a fronte anoitece em pedra lunar;
Um rapaz irradiante
Surge a irmã em outono e negra decomposição.


(tradução: Cláudia Cavalcante) - Georg Trakl





Neste artigo anunciaremos alguns traços sejam do poema de Trakl sejam da pintura E. Munch que indiciam os movimentos retóricos das duas obras e as correspondências entre analogias profundas que acaba por representar relações homológicas entre artes plásticas e literatura. Falando de maneira plural assinalamos aqui aspectos que se manifestam em camadas distintas das duas linguagens. Não podemos até os dias atuais falarmos de uma morfologia própria da linguagem plástica, mas podemos falar de uma Gramática que dê conta de leituras do código verbal. Entretanto, as referida Gramática fornece subsídios para que possamos penetrar no processo inventivo das obras plásticas. É assim que podemos abordar de maneira lógico-expressiva sobre a linguagem da pintura. A propósito, uma vez que, como no poema, a pintura engendra significação, é mister que ela possua os elementos constitutivos de um objeto promovedor de sentidos.

No poema, a alta gama de singularidade se manifesta numa espécie de desorganização os elementos pertencentes a cada uma das camadas linguísticas que compõem o texto. Existe uma disparidade entre os elementos da camada lexical em que




o fio condutor se faz pela sequência ou melhor, pela contiguidade de elementos díspares dentro de uma forma que teóricos da poesia moderna T. S. Eliot e Ezra Pound denominaram de *correlativo-objetivo*. O poema de Trakl dentro daquelas invenções expressionistas se compõem por meio desses correlativos que acabam gerando uma atmosfera de elementos inusitados que ao mesmo tempo apresentam-se num processo de desrealização e profunda harmonia capaz de engendrar e materializar esferas do sentimento, abstratas, que não permitem uma possível enlevação eufórica, mantendo-se como se fosse na linha do horizonte, com olhos quedos, delineadores da disforia. Diríamos ainda, que, o poema indica para alguns pontos de luz que são imediatamente abafados pelo teor disfórico de certa revelação.

Esses aspectos serão aprofundados em ensaios posteriores. Da instância lexical passaríamos às instâncias imagéticas, que fervilham no poema como resultantes do que denominamos *correlativo-objetivo*. Dentre as imagens que melhor contribuem na composição em harmonia do poema, destacam-se epítetos e semi-sinestésias marcantes nos procedimentos de iconização do abstrato nesse poema de Trakl. Aquilo que seria quase impossível de ser analiticamente demonstrado no poema, isto é, suas nuances sintáticas, passa a ser intensivamente contornado na plasmação bidimensional do quadro de Munch.

Seja em “O Baile” ou na “Morte no Quarto da Doente” os procedimentos utilizados por E. Munch apresentem aspectos ou traços de estilo bastante similares aos desencontros macro e micro estruturais da poesia de Trakl. Em ambos os quadros o artista consegue criar uma “sintaxe plástica” numa perfeita conjunção entre formas e cores que geram uma linha espessa na construção dos sentidos da pintura. Especificamente em “Morte no Quarto da Doente” o artista cria um amálgama entre os elementos da pintura e acaba gerando o que na poesia denominamos *plano imagético* gerador da metáfora visual. Ao olhar para o quadro nossos olhos não sabem por que caminho transitarem mediante a forma engendrada na composição da obra. Munch cria tons cromáticos difíceis de se definir e esses tons parecem dar o perfil determinante dos sentimento buscado pela obra.

O interessante é que a questão do vazio e a questão da ausência preenchem o espaço bidimensional por meio dos elementos presentes. A ausência é encontrada na



presentificação, repetimos, de elementos ausentes. Perguntar-se-ia: de que modo é figurativizada a noção de morte no quarto? O observador não consegue visualizar um elemento figural que possa delinear m possível personagem doente, mas, com certeza, apreende o sentimento de morte sobretudo nos componentes semi-simbólicos articulados. Neste breve comentário vale notar o modo como o artista à moda do poema de Trakl atenua, “abafa”, “os tons primários”, fazendo gerar outros que intensifica a relação tensiva entre euforia e disforia. As manchas cromáticas que prefiguraria “tempos de euforia”, acabam por gerar um movimento descendente do qual emergem figuras humanas que comporiam o espaço da doente. Esse espaço é invadido pelo “espaço da morte”, marcado por tons e entretons de laranja desmanchado, azul acinzentado e o esverdeamento insípido das paredes do quarto. Nesse ir e vir das cores nasce o que denominamos uma sintaxe plástica em cujos nichos compostos de personagens ou atores, faces da morte, são plasmados dentro de uma retórica e de um movimento difícil mas que a pintura soube construir.

Assim, deve-se notar que, tanto a obra pré-expressionista de E. Munch quanto a poesia expressionista de Trakl, denunciam homologicamente os universos da ruína desrealizadora, que a arte moderna viria apresentar com mais ousadia durante todo século XX.

Referências

KANT, E. *Critique de la raison pure*. Trad. fr. Avec note par A. Tremesaygues et B. Pacaud. Paris: PressesUniversitaires de France, 1971.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vezes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

WEISSTEIN, U. *Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction*. Trad. W. Riggan. Indiana, Indiana University Press, 1974.

PROCESSOS INTERARTES E INTERMIDIÁTICOS EM FOTOLIVROS

BRASILEIROS

Ana Paula Vitorio (PUC-Rio)¹

João Queiroz (UFJF)²

Resumo: Embora sejam escassos os estudos a respeito, o fotolivro é explorado por artistas e fotógrafos latino-americanos pelo menos desde 1920. Esta pesquisa analisa três obras produzidas por artistas e poetas brasileiros: *Paranóia*, de Roberto Piva e Wesley Duke Lee; *Silent Book*, de Miguel Rio Branco; e *Sí por Cuba*, de Tatiana Alberg. A abordagem baseia-se na noção de signo icônico de C.S. Peirce e nos estudos de intermedialidade.

Palavras-chave: Fotolivro; Livro de artista de fotografia; Fotolivro de literatura; Fotografia; Livro


Introdução

Fotolivros são uma classe de livro de artista, caracterizada, principalmente, por relações intermediáticas. A associação histórica entre livro e fotografia é anterior ao fotolivro e ocorre, ao menos, desde a primeira metade do século XIX, com o desenvolvimento da impressão da imagem fotográfica (Shannon, 2010, p.56). Fotolivros são descritos, por dois dos principais pesquisadores dedicados ao tema, como fenômeno nos quais “as fotografias perdem suas características fotográficas próprias e tornam-se partes, traduzidas em tinta de impressão, de um acontecimento dramático chamado livro” (BOOM, PRINS, 1989, p.12).

No Brasil, é crescente a produção de fotolivros a partir da segunda metade do século XX. Destacam-se trabalhos como *Rua* (1961), de Guilherme de Almeida e Eduardo Ayrosa; *O Mergulhador* (1968), de Vinícius de Moraes e de Pedro de Moraes; *Viagem pelo Fantástico* (1971) de Boris Kossoy; *Quarenta Clics em Curitiba* (1976) de Paulo Leminski; e *Amazônia* (1978), de Cláudia Andujar e George Love. Embora diversas obras brasileiras sejam frequentemente listadas entre as mais importantes do gênero, é escasso o investimento das editoras; grande parte é publicada em pequenas tiragens, produzindo uma concentração de obras nas mãos de colecionadores e de alguns poucos museus. A maioria dos acervos mantém-se restrita a centros e instituições em países como Alemanha, Inglaterra, Austrália, Japão e Estados Unidos. São raros também os estudos e críticas dedicados aos fotolivros na América Latina. Se não é

¹ Doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio), Mestre em Comunicação (UFJF). Contato: anissima.vitorio@gmail.com.

² Professor no Instituto de Artes e Design da UFJF. Contato: queirozj@gmail.com.




difícil encontrar trabalhos dedicados à imagem fotográfica (e/ou fotografias individuais) e às produções literárias, são poucas as investigações dedicadas ao fotolivro.

Vamos analisar aqui três importantes obras. Nossa abordagem baseia-se na noção de signo icônico de C.S. Peirce e nos estudos de intermedialidade. Redescoberto recentemente em razão de duas reedições (2000 e 2009), *Paranóia* é composto por 20 poemas e 75 fotografias preto & branco dispostos em páginas de 23 x 15 cm. A obra de Roberto Piva e Wesley Duke Lee (2000 [1963]) é um importante fotolivro de literatura no qual as relações entre poesia verbal, fotografia e diversas propriedades da página - como fonte tipográfica e distribuição dos espaços gráficos - ocorrem numa relação de complementaridade semiótica. A segunda obra pesquisada é *Silent Book* (2012 [1997]) de Miguel Rio Branco. Considerado um dos mais relevantes fotolivros do século XX, a publicação, com 195 x 195 cm, é desprovida de texto verbal (salvo o título, as informações técnicas e os casos em que o texto é parte do objeto capturado pelas lentes da câmera fotográfica). Todas as fotografias são impressas sangradas, algumas delas em folhas dobradas, permitindo que as imagens sejam associadas a mais de uma página (e foto). O terceiro trabalho analisado é *Sí por Cuba* (2005), de Tatiana Altberg. Com dimensões de 9 x 27.5 cm e impressa em capa dura, a edição final do fotolivro inclui texto introdutório e 47 imagens fotográficas. A publicação resulta do ensaio realizado pela fotógrafa na ilha em 1999, ano da comemoração dos quarenta anos da Revolução Cubana.

Semiose e Signo icônico - breve definição

Para Peirce, a “semiose” (EP2: 411), ou a “ação do signo”, envolve uma relação constituída por três termos irreduzivelmente conectados – signo, objeto e interpretante (CP 2.228). Signo é “aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” (CP 2.228). Os signos são classificados conforme as relações de determinação, e/ou causalidade, que mantém com seus correlatos (objeto e interpretante) (Freadman, 2004). Com relação a seus objetos, eles podem exibir alguma similaridade, ou analogia, quando são classificados como “ícones”; podem forçar a atenção para um objeto, por meio de uma relação factual, como “índices”; ou podem se relacionar com seus objetos com base em alguma característica imputada através de associações de ideias, ou leis, como os “símbolos” (CP 1.369, CP 1.558; Queiroz, El-Hani, 2006).




Sobre o ícone, que é a classe mais importante em nossas análises, Peirce afirma que “em um sentido mais estrito, nem mesmo uma ideia, exceto no sentido de uma possibilidade, ou Primeiridade, pode ser um Ícone” (CP 2.276), no entanto, “[...] um signo pode ser icônico, isto é, pode representar seu objeto principalmente por sua similaridade, não importando seu modo de ser” (EP2: 273). É precisamente neste domínio que usamos tal noção, para descrever os signos que exercem função icônica nos fotolivros. Para Peirce, “uma propriedade muito característica do ícone é que através de sua observação direta outras verdades a respeito de seu objeto podem ser descobertas” (CP 2.279). Esta definição representa uma destrivialização da noção de ícone como um análogo do objeto representado (Stjernfelt, 2007). O ícone é operacionalmente definido como um signo cuja manipulação permite, por observação direta de suas propriedades, a descoberta de alguma informação sobre seu objeto (Atã, Queiroz, 2014). Tais processos são observados nas obras estudadas. Examinando o layout das páginas, por exemplo, obtemos certas informações sobre as fotografias e poemas, ou sobre a relação entre as fotografias e entre fotos e poemas, quando relacionadas em páginas subsequentes, ocasiões em que a leitura de um (a) pode produzir interpretações muito orientadas de outros (as).

O fotolivro também pode ser descrito como o resultado de processos nos quais fotografia e diversos sistemas presentes no livro (tipografia, sistema verbal, layout etc.) se relacionam. São exemplos, portanto, de fenômenos de intermedialidade.

Intermedialidade no fotolivro

Autores como Rajewsky (2012), e Clüver (2006, 2011), definem intermedialidade como “cruzamento de fronteiras midiáticas” (RAJEWSKY, 2012, p.52). Para Elleström (2010), “toda relação intermediática parece ser mais ou menos uma anomalia onde se presume que as diferenças essenciais que caracterizam determinada mídia são transformadas, combinadas ou misturadas de maneira particular” (ELLESTRÖM, 2010, p.14). Quando a relação intermediática é uma “combinação midiática” (RAJEWSKY, 2012, p. 58-60), várias mídias encontram-se envolvidas materialmente na constituição e significação de uma determinada “configuração midiática” (RAJEWSKY, 2012, p. 58-60), ou seja, de determinada obra ou produção midiática. Segundo Elleström (2010), há um paralelo entre a noção de combinação midiática e a ideia de “mediação” porque



ambas envolvem a materialidade de diferentes mídias. Para o autor, “mediação” diz respeito a um tipo de intermedialidade no qual uma mídia atua como suporte de outra (ELLESTRÖM, 2010, p.17).

As combinações, de acordo com Clüver (2011), podem ocorrer de três maneiras: como “plurimedialidade” (CLÜVER, 2011, p. 15), quando se detecta a presença de várias mídias dentro de uma mídia; e/ou “multimedialidade” (CLÜVER, 2011, p. 15), quando diferentes mídias encontram-se associadas na produção de uma obra. Como resultado desses tipos de relação, há três classes de configurações midiáticas:

textos multimídias, que combinam ‘textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes’, e textos mixmídias, que ‘contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto (...). Diferentes desses tipos de combinação de mídias são textos, ou gêneros de textos, que ‘recorrem a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis’. A esse tipo de texto chamamos de texto intermídia ou intersemiótico. (CLÜVER, 2011, p.15)

Fenômenos intermediáticos, os fotolivros podem ser descritos como redes de relações entre fotografias, textos e outros materiais visuais. Como exemplo de combinação midiática, eles são particularizados pela maneira singular como associam sequências de imagens fotográficas, poemas, tipografia, design, a composição e a ordem das páginas, características materiais do papel e da encadernação, a qualidade da impressão, dentre outros.

Paranóia, Silent Book e Sí por Cuba

Nos fotolivros *Paranóia*, *Silent Book* e *Sí por Cuba*, os sistemas semióticos envolvidos atuam de maneira singular nas relações intermediáticas. Na relação que ocorre entre as propriedades técnicas e conceituais do livro, da fotografia, do texto e de outros sistemas de signos observados é possível descrever pelo menos três vertentes distintas (e não excludentes) das relações intermediáticas que ocorrem nos fotolivros. Na primeira, os aspectos materiais do livro atuam, através das imagens, textos e outros elementos ou relações com eles, como signos; na segunda, o livro permite que processos semióticos específicos sejam mediados pela imagem fotográfica, pelo texto e os outros elementos nele impressos; na terceira, as fotografias, textos e os demais sistemas agem

mutuamente nos processos semióticos quando relacionados (pareados e/ou dispostos em sequência) nas páginas do livro. Os processos ocorrem de maneira integrada e são incapazes, portanto, de ser identificados isoladamente nas obras.

Sobre os elementos materiais que constituem o livro, bem como seus aspectos conceituais, atuando como signos nas obras, observamos que as qualidades materiais do suporte são representações icônicas das imagens nele impressas, das relações entre as imagens, entre poemas e imagens e/ou do próprio trabalho. A impressão da fotografia produz relações nas quais as características do livro (como vinco que divide as páginas, páginas pareadas no díptico e superfície bidimensional das páginas) funcionam como signos que salientam as relações de correspondência entre o que é visto impresso nas duas partes.



Figura 01: *Paranóia* (Piva, Lee, 2000).



Figura 02: de *Silent Book* (Rio Branco, 2012).



Figura 03: *Sí por Cuba* (Altberg, 2005).

Quanto à interferência dos aspectos materiais do livro sobre a interpretação da imagem fotográfica e do texto verbal (mais especificamente, do poema), destacam-se os casos em que as fotografias são exploradas de modo a estabelecer relações de correspondência com textos verbais. São fotos que, se dispostas em outro suporte, ou mediadas em outro contexto, desempenhariam funções sígnicas distintas. Nesses casos, a interpretação que associa uma foto a um poema ocorre como resultado da interferência dos aspectos conceituais e materiais do livro sobre a imagem fotográfica e os textos por ele mediados. Exemplos deste tipo de interação podem ser observados no pareamento entre poemas e imagens fotográficas em *Paranóia*. No caso do díptico a seguir, verifica-se que a impressão do poema na página ocorre de maneira semelhante à estruturação dos elementos na fotografia.



Figura 04: *Paranóia* (Piva, Lee, 2000).

Processo semelhante ocorre em *Sí por Cuba*, onde a simetria na posição das fotos induz à relação de espelhamento entre fotografias (figura 05). No exemplo do díptico abaixo, é possível observar que, impressas espelhadas, as duas fotos funcionam numa relação de similaridade que ocorre tanto entre os aspectos formais das fotos (cor, profundidade de campo, aspectos táteis dos objetos registrados) quanto semânticos (associação entre a era Fidel e a geração que viveu em Cuba naquele período).



Figura 05: *Sí por Cuba* (Altberg, 2005).

Em *Silent Book*, destacam-se os casos em que uma mesma imagem fotográfica é impelida, pela materialidade do livro, a relacionar-se a outra(s) em mais de um arranjo, produzindo alterações na maneira como são observadas/lidas, como ocorre com as fotografias que se associam tanto em dípticos quanto em trípticos (figuras 06 e 07).



Figura 06: de *Silent Book* (Rio Branco, 2012).



Figura 07: de *Silent Book* (Rio Branco, 2012).

Pode-se, ainda, inferir que, no fotolivro, a associação entre livro, fotografia, texto verbal (mais comumente poemas), desenho, pintura etc. Exemplo disso são os casos em que a relação entre a fotografia e aquilo que foi fotografado (o objeto com o qual ela se relaciona materialmente) perde importância na medida em que novos objetos de representação são produzidos na associação entre as fotos, entre as fotos e os textos e entre as fotos, textos e as páginas do livro. O processo é evidente em *Paranóia*, *Silent Book* e *Sí por Cuba* (figuras 08, 09 e 10, respectivamente), obras em que frequentemente as relações icônicas entre figuras impressas nas páginas destacam-se nas relações indexicais estabelecidas entre cada uma das fotografias e os objetos das quais elas originaram. A relação é particularizada em razão de ser uma consequência da interação entre fotografias, poemas (caso específico de *Paranóia*) e livro.



Figura 08: *Paranóia* (Piva, Lee, 1963).



Figura 09: *Silent Book* (Rio Branco, 2012).



Figura 10: *Sí por Cuba* (Altberg, 2005).

Conclusão

Em *Paranóia*, *Silent Book* e *Sí por Cuba*, não é possível observar os processos semióticos desconsiderando o livro como artefato material em que ocorrem, muito menos atestar as relações intermediáticas alusivas (referências intermediáticas, c.f. Rajewsky, 2012), que envolvem literatura, cinema, música, arquitetura, pintura, grafite etc., sem considerar a associação da fotografia com o livro. Os aspectos materiais do livro tampouco podem atuar nos processos de representação sem que, por meio dele, ocorra a mediação da fotografia, do poema e das outras mídias envolvidas nas estruturas semióticas.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Guilherme; AYROSA, Eduardo. *Rua*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1961.

ALTBERG, Tatiana. *Sí por Cuba*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.


ANDUJAR, Claudia; LOVE, George. *Amazônia*. Bauru: Editora Praxis, 1978.

ATÃ, Pedro; QUEIROZ, João. Icon and abduction: situatedness in peircean cognitive semiotics. In: *Model-based reasoning in science and technology*. Studies in applied philosophy, epistemology and rational ethics, vol 8. Springer. Berlin: Heidelberg, 2014.

BOOM, Mattie; PRINS, Ralph. *Photography between covers: the Dutch documentary photobook after 1945*. Amsterdam: Fragment Uitgeverij, 1989.

CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter artes / Inter media. *Aletria*: revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras, n. 14, jul./dez. 2006 (p.11-41).

_____. Intermidialidade. In: *Pós*: revista do programa de pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, v. 1, n. 2. Belo Horizonte: 2011(p.8-23).



ELLESTRÖM, Lars. The modalities of media: a model for understanding intermedial relations. In: *Media borders, multimodality and intermediality*. Londres: Palgrave Macmillan, 2010 (p.11-48).

FREADMAN, Anne. *The machinery of talk – Charles Peirce and the sign hypothesis*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

KOSSOY, Boris. *Viagem pelo Fantástico*. Rio de Janeiro: Editora Kosmos, 1971.

LEMINSKI, Paulo. PIRES, Jack. *Quarenta clics em Curitiba*. Curitiba: Editora Etecetera, 1976.

MORAES, Vinícius; MORAES, Pedro. *O Mergulhador*. Rio de Janeiro: Atelier de Arte, 1968.

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected papers*. 8 vols. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958.

PEIRCE, Charles Sanders; HOUSER, Nathan. *The essential Peirce: selected philosophical writings*. vol. 2. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

PIVA, Roberto. *Paranóia*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2000.

QUEIROZ, João; EL-HANI, Charbel. Semiosis as an emergent process. In: *Transactions of the Charles S. Peirce society: a quarterly journal in american philosophy*. Bloomington: Indiana University Press, 2006 (p. 78-116).

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thais (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona, 2012 (p.51-74).

RIO BRANCO, Miguel. *Silent Book*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, 2ª edição.

SHANNON, Elizabeth. The rise of the photobook in the twenty-first century. In: *North street review: arts and visual culture*, St. Andrews, v. 14, 2010 (p. 55-62).

STJERNFELT, Frederik. *Diagrammatology: an investigation on the borderlines of phenomenology, ontology, and semiotics*. Berlim: Springer Science & Business Media, 2007.

REFLEXÕES SOBRE A HUMANIZAÇÃO DO HERÓI EM *DESONRA*, DE J. M. COETZEE: O CORPO, O CHOQUE CULTURAL E O MITO TRÁGICO

Bruna Marcelo Freitas (UNEMAT)¹

Dante Gatto (UNEMAT)²

Resumo: Esse artigo contempla a apresentação do projeto de pesquisa de doutorado intitulado “A humanização do herói em *Desonra*, de J. M. Coetzee: o corpo, o choque cultural e o mito trágico”. Tal proposta visa analisar como se realiza a construção estética do romance *Desonra* (publicado em 1999), a partir da reflexão sobre o corpo, o choque cultural e o mito trágico, aspectos estes significativos no conjunto da obra. Partindo da perspectiva de que o protagonista do romance *Desonra* sofra um processo de degradação social ao mesmo tempo em que se humaniza, o problema que se insinua nessa pesquisa está em discernir os aspectos estéticos subjacentes, isto é, como se dá a construção formal do romance nesse sentido.

Palavras-chave: romance; corpo; choque cultural; trágico.


O autor de *Desonra*, John Maxwell Coetzee, nasceu em 1940, na Cidade do Cabo, África do Sul. Conhecido como J. M. Coetzee, o autor publicou ficção, memórias, traduções, estudos linguísticos e ensaios de crítica literária. Em 1974, publicou *Dusklands*, o seu primeiro romance. Foi agraciado por duas vezes com o Booker Prize. A primeira, em 1983, por *The Life and Times of Michael K* e a segunda, em 1999, por *Desonra*. Publicou no Brasil vários livros pela Companhia das Letras. Em 2003, conquistou o Nobel de Literatura.

A obra *Desonra* foi traduzida para o português em 2000, pela editora Companhia das Letras, por José Rubens Siqueira, e se constitui o objeto de análise dessa pesquisa. O interesse em estudar esse romance é oriundo da inquietação em compreender as relações entre os feixes de conhecimentos (os saberes) que se apresentam de forma tão segregada e heterogênea diante de nós e acabam reverberando em nossa forma de ser e sentir, na dinâmica contraditória de nossa condição humana (totalidade *versus* fragmentação), cuja arte dá dimensões representativas de suas implicações. Sem dúvida, a arte, com sua capacidade de representação e liberdade criadora, pode salvar-nos nessa jornada fortuita.

O romance constitui-se de 24 capítulos e é contextualizado pela sociedade sul-africana pós-colonialista, trazendo à tona, de forma “nua e crua”, as consequências das

¹ Graduada em Letras (UNEMAT) e Educação Física (UFMT), Mestre em Estudos Literários (UNEMAT), doutoranda pelo PPGEL/UNEMAT. Contato: bmfreitas_tga@hotmail.com


² Graduado em Letras (UNOESTE), Mestre em Letras (UNESP, de Assis), Doutor em Letras pela mesma Universidade e Pós-Doutor pela USP. Contato: gattod@gmail.com



práticas segregacionistas do regime *Apartheid*. A história é contada por um narrador onisciente seletivo - recorrendo à terminologia de Norman Friedman -, que apresentará o protagonista David Lurie, homem de 52 anos de idade, divorciado por duas vezes, pai de uma filha que mora em uma fazenda interiorana, professor universitário (línguas modernas), erudito e solitário. Tem a intenção de compor uma ópera para Lord Byron, mas a tarefa é sempre protelada. É despreocupado com a indiferença e desinteresse de seus alunos por suas aulas. Mantém a rotina de visitar, pontualmente, uma prostituta com codinome Soraya, que tem idade para ser sua filha, nas tardes de quinta-feira. Assim, “[...] ele tinha, em sua opinião, resolvido muito bem o problema de sexo” (COETZEE, 2000, p.7).

No entanto, a sistematizada rotina de Lurie começa a declinar quando ele descobre que Soraya tem filhos. Como muda o clima entre eles, Soraya, por fim, o dispensa. O declínio acentua-se quando o protagonista, embora consciente do equívoco em efetivar um caso com Melanie, uma aluna jovem, mesmo assim o faz. Desse modo, é acusado de abuso e ignora os códigos da instituição universitária, inclusive, não oferece resistência ou argumentação de defesa, isto é, inicialmente, é indiferente ao que fez e as consequências disso. Refugia-se na fazenda de Lucy, sua única filha, e passa a conhecer a precária e violenta realidade da África do Sul pós-*apartheid*. Aos poucos, nesse lugar, vai reconhecendo a sua impotência diante de tanta brutalidade, roubo, violência, abuso sexual, vingança e vários problemas sociais. O clímax desse processo de degradação de Lurie se dá com o abuso sexual cometido por três negros a sua filha, ao mesmo tempo, em que o agridem e tentam queimá-lo. A situação agrava-se ainda mais, pois, Lucy recusa-se a abandonar o lugar, e as possibilidades de diálogo entre pai e filha são cada vez mais escassas e áridas.

Lurie chega ao próprio limite quando a filha revela estar grávida e que permanecerá na fazenda criando o seu filho sob a tutela de Petrus, um empregado de Lucy que, aos poucos, foi se tornando seu sócio. David Lurie cai em completa desgraça. Não compreende a filha e vai (re)significando a sua forma de olhar a vida, pois, a sua inserção naquela realidade caótica, vivenciando experiências impactantes e desastrosas, motivado pelo vínculo afetivo que tem pela filha, o conduz a um processo de humanização.



Assim, partindo da perspectiva de que o protagonista do romance *Desonra* sofra um processo de degradação social ao mesmo tempo em que se humaniza, o problema que se insinua nessa pesquisa está em discernir os aspectos estéticos subjacentes, isto é, como se dá a construção formal do romance nesse sentido.


Para refletir sobre o processo de humanização de David Lurie, partiremos da forma romanesca, buscando suporte teórico em *A Teoria do Romance*, de Lukács, e *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*, de Bakhtin. Quando pensamos a forma romance, imediatamente, diferenciamos-la de outras formas literárias, basta revisitarmos as epopeias e logo saltarão aos olhos os versos e os grandes heróis destacáveis, com suas intensas aventuras. Mas, não se encontra apenas aí as únicas distinções entre epopeia e romance.

O universo grego é homogêneo: “[...] e tampouco a separação entre homem e mundo, entre eu e tu é capaz de perturbar a sua homogeneidade” (LUKÁCS, 2009, p.29). É um mundo perfeito e acabado, pleno de sentido. Todavia, configura-se diverso ao nosso: “[...] O círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor do que o nosso: eis por que jamais seríamos capazes de nos imaginar nele com vida” (LUKÁCS, 2009, p.30). E, conseqüentemente, não conseguimos alcançar a totalidade, pois, ela só pode realizar-se em um contexto homogêneo.

Para Lukács (2009, p.55), as intenções configuradoras da epopeia e do romance coadunam, mas os dados histórico-filosóficos diferenciam-se: “O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo tão evidente, para a qual a imanência do sentido da vida tornou-se problemática [...]”. Mas, a intenção ainda é a totalidade. Perdemos, pois, o sentido imanente da vida, porém, ainda continuamos ansiando a totalidade.

Nesse sentido, Bakhtin (2010, p.135), após destacar o “homem que fala e sua palavra” como o objeto principal do gênero romance, distingue o homem que age no romance do que se movimenta na epopeia:

Geralmente o herói age no romance tanto quanto na narrativa épica. A diferença deste do herói épico consiste em que ele não apenas age, mas também fala, e sua ação não tem um significado geral e indiscutível, ela não se realiza num mundo épico incontestável e significante para todos. Por isso, esta ação sempre necessita de uma ressalva ideológica, ela tem uma posição ideológica e definida, que é a única possível e que, por isso é contestável (BAKHTIN, 2010, p.136).




O herói do romance, diferentemente do da epopeia, não é portador e representante de uma realidade inquestionável e absoluta. Ele vive o conflito, o desconforto da perda do sentido da vida e é problemático.

Em *Desonra*, David Lurie, após a acusação de abuso a sua aluna Melanie, refugia-se na fazenda de sua filha e passa a conhecer a miserável realidade da África do Sul. Lucy apresenta ao pai a casa do casal de amigos Bev e Bill. Ao ser arguido pela filha sobre a sua opinião quanto ao lugar, ele responde: “Não quero ser rude. Deve ser uma subcultura específica, claro. Eles têm filhos?” (COETZEE, 2000, p.85). E o diálogo entre eles continua até o desentendimento, pois, Lucy incomoda-se com a perspectiva preconceituosa do pai. Esse descompasso ideológico pode ser identificado ao longo da narrativa, constituindo-se a sua dinâmica.

Como notamos a voz do herói não é a única. Existem perspectivas que se confrontam com o olhar dele sobre as coisas e o mundo, como a da filha, a do casal de amigos, a de Petrus (“sócio” de Lucy), a de Melanie e a dos pais e do namorado desta, entre outras. O narrador onisciente-seletivo também é uma voz que se insinua com incursões no discurso indireto livre. Vejamo-lo descrever a situação de Lurie na feira em que Lucy vende rosas: “Duas semanas atrás, ele estava na sala de aula, explicando à entediada juventude do país a distinção entre ‘bebia’ e ‘bebeu’, entre ‘queimava’ e ‘queimou’. O aspecto do verbo alterando a ação. Como tudo isso parece distante! Vivo, vivia, vivi” (COETZEE, 2000, p.84).

Conforme Bakhtin (2010), o romance caracteriza-se como pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal, ou seja, trata-se de um fenômeno heterogêneo, no qual se encontram várias línguas, estilos e vozes. Para o autor, “O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de língua e de vozes individuais” (BAKHTIN, 2010, p.74). É devido ao plurilinguismo social e as diversas vozes que o romance possui que ele expressa todos os seus temas, o seu universo.

Em *Desonra* essas vozes das personagens e narrador refletem suas perspectivas históricas, econômicas, políticas e culturais da África do Sul, no período pós-colonialista. “O pós-colonialismo é uma práxis social, política, econômica e cultural objetivando a resposta e a resistência ao colonialismo, tomado no sentido mais abrangente possível” (BONNICI, 2005, p. 88).



As práticas segregacionistas do *Apartheid* constituíram-se em duras medidas ao povo colonizado, que incluía: restrição de terras aos negros, sendo que a maioria das melhores propriedades era entregue aos brancos; limitação aos negros de se acomodarem nas cidades consideradas espaço dos brancos (SANTOS, 2016); e

Trabalhadores negros passaram a ser considerados assalariados e seus movimentos ficaram sujeitos ao controle total através de medidas policiais e proibição de casamentos, entre outros impedimentos. E ainda, o *Native Affairs Act* coroou o complexo estabelecimento de uma legislação segregacionista, regulando o sistema de exploração do trabalho negro (PEREIRA³ apud SANTOS, 2016, p. 38).

Com um intenso processo de luta e resistência do povo oprimido, o sistema *Apartheid* chega ao fim em 1994, quando o Congresso Nacional Africano (CNA) vence as eleições e Nelson Mandela torna-se o primeiro presidente negro sul-africano. São as primeiras eleições multirraciais (SANTOS, 2016).

Esse contexto histórico, econômico, político e cultural está imbricado no universo ficcional de *Desonra* e ressoa nas vozes das personagens e, ainda, em seus modos de ser, pensar, sentir e agir. David Lurie, homem que se ocupa de trabalho intelectual, incomoda-se com estilo de vida campesino que a filha escolheu levar, demonstra aversão à nova realidade que enfrenta junto a Lucy, e fica explícito a sua insatisfação pela figura de Petrus, ao qual “responsabiliza” pela invasão de três homens negros à casa de Lucy, violentando-a e, ao mesmo tempo, agredindo-o. Lurie parece sintetizar as características dos colonizadores, entra em embate, constantemente, com Petrus, vejamos o episódio em que este se oferece para casar com Lucy, por conta de seu enteado ser um dos rapazes do estupro coletivo que implicou na gravidez da vítima:

“Eu caso com Lucy.”

Ele não acredita no que está ouvindo. Então era isso, todo o drible era para isso: esse golpe! E ali está Petrus inteiro, pitando o cachimbo vazio, esperando uma resposta.

“Você se casar com Lucy”, diz cuidadosamente. “Me explique o que isso quer dizer. Não, espere; melhor, nem explique. Não quero ouvir mais nada. Não é assim que nós fazemos as coisas.”

³ PEREIRA, Ana Lúcia Danilevicz. A África do Sul independente: segregação, Apartheid e transição pactuada (1910 – 1994) In: VISENTINI, P. G. F. ; PEREIRA, A.L.D. (Org.). *África do Sul: história, estado e sociedade*. Brasília: FUNAG/CESUL, 2010. p. 17-34.

Nós: está a ponto de dizer, *Nós, ocidentais* (COETZEE, 2000, p.227-228).

Percebemos que o narrador, com incursão aos pensamentos do protagonista, revela essa perspectiva eurocêntrica de Lurie. Petrus, por outro lado, parece configurar-se a resistência e resposta ao colonialismo, avançando na luta contra a voz do eurocentrismo. Nesse choque, ainda percebemos outra voz bastante significativa, a de Lucy. Ela discorda das perspectivas de Lurie, não consegue conviver com ele pacificamente, os diálogos são cada vez mais escassos e secos. Por outro viés, ela aceita a “proteção” de Petrus, mesmo abrindo mão de suas terras para isso. Talvez Lucy sintetize o confronto entre os dois polos.

Nesse conflito de perspectivas, é possível notar um jogo de poder que possui justificativa histórica, como sugerimos. Recorrendo a Foucault (1998, p.10):

Por mais que o discurso seja, aparentemente, bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.

Sem dúvida, a perspectiva de Petrus é mais aceita por Lucy do que a de seu próprio pai nesse “jogo de poder”. A jovem sempre ignora as ideias de Lurie de sair daquela fazenda, inclusive ele lhe faz propostas de custear sua vida em outro país, mas Lucy sempre as recusa. Atentemo-nos ao diálogo entre pai e filha, com Lurie comunicando a proposta de Petrus de casar-se com Lucy:

“Eu tentei levar com cuidado”, ele conta a Lucy, depois. “Mas não dava para acreditar no que estava escutando. Era chantagem pura e simples.”

“Não era chantagem. Você está errado. Espero que não tenha perdido o controle.”

“Não, não perdi o controle. Disse que ia comunicar a proposta dele, só isso. Disse que duvidava que você tivesse interessada.”

Você ficou ofendido?

“Ofendido com a perspectiva de ser sogro de Petrus? Não. Fiquei chocado, perplexo, tonto, mas não, ofendido não, pode acreditar.”



[...] (COETZEE, 2000, p.228).


E Lucy aceita a proposta de “casamento” de Petrus. É, na verdade, um negócio, um acordo entre eles. Porém, o que nos chama a atenção é que a voz do herói fica completamente ignorada por Lucy nesse embate de perspectivas. Ela sequer responde às propostas do pai. Responde à de Petrus:

É como se ela não tivesse escutado. “Voltando a Petrus”, diz, “proponha o seguinte: diga que aceito a proteção dele. Diga eu pode contar a história que quiser sobre o relacionamento entre nós dois, que não vou desmentir. Se quiser que achem que sou a terceira esposa, tudo bem. Que sou a concubina, ótimo. Mas aí o filho tem de ser dele também. O filho passa a fazer parte da família. Quanto à terra, diga que eu passo a terra para ele, contanto que a casa continue sendo minha. Eu viro locatária na minha própria terra.” (COETZEE, 2000, p.230).

Percebam que há uma preocupação em proteger o seu filho e a si mesma também, tendo em vista a condição de vulnerabilidade em que vive na violenta África do Sul. Portanto, nessa disputa de poder, toma lugar destacável o corpo. Foucault foi um teórico que se ocupou de pensar a relação do corpo e poder. Em *Microfísica do poder*, ele apontou a existência de “micropoderes” que estão no cotidiano das pessoas e que se operam de forma repetitiva e concreta, ou seja, atua sobre o corpo dos indivíduos (FOUCAULT, 2015).

Os efeitos de poder sobre o corpo ficam evidentes em *Desonra*, e a maior demonstração disso é sinalizada com a violência que Lucy e o pai sofrem, ação que se insinua como uma possível vingança. Mas quê vingança? Lucy e Lurie jamais sequer viram aqueles três rapazes que lhes agrediram. Acaso seria uma vingança histórica? E por que uma vingança sobre os corpos?

Segundo Foucault (2015, p.144), “O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo”. E isso podemos observar no contexto histórico do *Apartheid*, com a dominação europeia sobre os corpos dos negros africanos, com uma série de restrições coercitivas. Ora, se esse controle, essa dominação começam no e com o corpo, não é estranho que qualquer resposta a isso se dê também no/com o corpo. O que talvez se configure uma



justificativa para a agressão dos três rapazes negros, uma re-ação. Ouçamos Lucy e Lurie após o evento ocorrido:

“[...] Roubar coisas é um incidente. Um negócio paralelo. O que eles fazem é *estuprar*.”

“Acha que vão voltar.”

“Acho que estou no território deles. Eles me marcaram. Vão voltar para me pegar.”

“Então você não pode ficar aqui de jeito nenhum.”

“Por que não?”


“Por que isso seria um convite para eles voltarem.”

Ela pensa um longo tempo antes de responder. “Mas não tem jeito de encarar a coisa, David? E se... e se *esse* for o preço que é preciso pagar para continuar? Talvez eles entendam assim; talvez eu entenda assim também. Eles acham que eu devo alguma coisa. Se consideram cobradores de um débito, cobradores de imposto. Por que eu deveria poder viver aqui sem pagar? Talvez seja isso que eles dizem a si mesmos.” (COETZEE, 2000, p.179-180).

O desabafo de Lucy mostra-nos que ela se sente marcada. O corpo é instrumento que materializa o poder e este é marcado por aquele: “O corpo está imerso em um campo político, sofre os efeitos dos poderes, é marcado, investido e fabricado por eles” (PRADO FILHO, 1995, p. 26).

Mas, o corpo também é aquele que sente, que vive o aqui e o agora, o corpo que se expressa. Diríamos, assim, que é o “corpo do consumidor” que se refere Bauman (2001, p.98), o corpo em tempos de modernidade líquida, fluída, em contraposição ao que o autor chamou de capitalismo sólido. O corpo cuja vida é “organizada em torno do consumo, por outro lado, deve se bastar sem normas: ela é orientada pela sedução, por desejos sempre crescentes e quererem voláteis - não mais por regulação normativa”. E acrescenta, em oposição a uma sociedade de produtores: “uma sociedade de consumidores se baseia na comparação universal – e o céu é o único limite” (BAUMAN, 2001, p.99).

Acaso o herói de *Desonra* importa-se com ou limita-se a regulações normativas? Ele demonstra alguma resistência em “estabelecer” um caso com a sua aluna Melanie? E qual é a sua argumentação quando questionado por seus colegas de trabalho na audiência? Vejamos: “Não fui mais eu mesmo. Não era mais o divorciado de cinquenta e dois anos meio perdido. Era um escravo de Eros” (COETZEE, 2000, p.63).



Ironicamente, Lurie declara-se culpado, entretanto, observamos que ele não demonstra arrependimento. A posição de Lurie é segura, não vê motivos para perda de tempo com defesa, mas o “tribunal” insiste em tentar salvá-lo “de si mesmo”. O protagonista preocupa-se apenas com seus prazeres e com a sua filha Lucy e isso é o que lhe envolve, quando muito, lembra-se de seu projeto de compor uma ópera, que é sempre adiado. O trabalho mostrou-se pouco significativo para ele, tanto que nem hesitou em deixá-lo. Um sujeito como este certamente destoa da “sociedade de produtores” elucidada por Bauman (2001) e só se faz possível na pós-modernidade, em tempos de fluidos, líquidos.

Tratando-se da pós-modernidade, Michel Maffesoli é perspicaz quando ressalva o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. E aqui ressaltamos que o trágico transcende o conceito de tragédia. Para o autor, “Os termos ‘intensidade’ e ‘trágico’ não dizem outra coisa: só vale o que sabemos que vai acabar” (MAFESSOLI, 2003, p.58). Ou seja, o agora, o presente, aonde já não faz mais sentido viver por um futuro, a espera da felicidade. “Nietzsche insistiu com freqüência neste ponto: ao dizer sim ‘em um só instante, dizemos sim, por aqui, não somente a nós mesmos, mas a toda a existência’” (MAFESSOLI, 2003, p.46).


David Lurie, o herói problemático do romance *Desonra*, afirma a vida, diz “sim” a ela a sua maneira, mas ele vive em um universo de tensionamentos (político, econômico, histórico, cultural e filosófico) que o faz refletir, rever-se, e vimos que não se trata só de perspectivas conflituosas, mas de acontecimentos trágicos, fatos que se operam no/com o corpo, que deixam marcas e essas podem afetar até as formas de sentir e de viver o momento presente, o aqui agora. Como será que isso se processa no conjunto da narrativa? O projeto de pesquisa aqui apresentado orienta-se a partir desse questionamento.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a Teoria do romance*. 6 ed. São Paulo: HUCITEC, 2010.

BAUMAN, S. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BONNICI, Thomas. *Avanços e ambiguidades do pós-colonialismo no limiar do século*



21. *Léguas & meia*: Revista de literatura e diversidade cultural. Feira de Santana: UEFS, v. 4, nº 3, 2005, p. 186-202.

COETZEE, J. M. *Desonra*. 4ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 4. ed. São Paulo: Loyola, 1998.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção – o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*. São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.

LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 1ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MAFESSOLI, M. *O instante eterno*: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. Tradução Rogério de Almeida/Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.

PRADO FILHO, Kleber. Controle social x subjetividade na genealogia do poder de Michel Foucault. In: *Revista Plural*. Sociologia, USP, São Paulo. n. 2, p. 18-36, 1º. sem. 1995.

SANTOS, L. C. S. H. O Pós-Colonialismo nos Romances *Waiting for the Barbarians* e *Disgrace* de J. M. Coetzee. In: *Revista Porto das Letras*. Literatura Moderna e Contemporânea, v.01, nº01, 2016, p. 36-50.

VOZES MÚLTIPLAS NA CANÇÃO DE ITAMAR ASSUMPÇÃO

Bruno César Ribeiro Barbosa¹

Resumo: Este trabalho apresenta uma leitura das canções “Não há saídas”, de Itamar Assumpção e Régis Bonvicino; e “Venha até São Paulo”, de Itamar Assumpção — músico, compositor, poeta e performer, e um dos nomes mais representativos da “Vanguarda Paulista”. Entre as diferentes estratégias utilizadas por Itamar, destaco, neste estudo, um modelo composicional que privilegia a multiplicidade de vozes e de gêneros, estabelecendo, assim, diálogos com sua memória cultural e/ou afetiva, como veremos nas canções analisadas. A análise tem como base, sobretudo, as noções de voz e oralidade, de Paul Zumthor (2010); polifonia e dialogismo, de Bakhtin (2011); memória, de Jacques Le Goff (2013); e canção e entoação, de Luiz Tatit, (2002).

Palavras-chave: Itamar Assumpção; canção; poesia; vozes

A poética de Itamar Assumpção coaduna bem com a de outros músicos e grupos de sua geração, que surge em São Paulo no início dos anos 1980. A chamada *Vanguarda paulista*, que, além de Itamar, também contou com Arrigo Barnabé, Tetê Espíndola, Grupo Rumo, Premeditando o Breque, entre outros, foi uma cena musical irreverente e criativa, que despontou inicialmente nos limites do pequeno teatro Lira Paulistana — também um selo de música independente, no qual Itamar Assumpção gravou seu primeiro LP, o *Beleléu leléu eu*, em 1981. Esses músicos, cada um à sua maneira, conscientemente sobrepuseram à tradição da música brasileira marcas de diversos outros gêneros musicais, como o rock e o reggae, além da irreverência, do humor e de elementos da música experimental e de vanguarda, inclusive erudita, como é o caso especificamente de Arrigo Barnabé. A filiação de Itamar a esse grupo bastante diversificado está em íntima consonância com os percursos que sua obra trilharia e também com a contínua abertura de sua poética para a inclusão de elementos díspares, bem como para a realização de trabalhos coletivos.

Nesse contexto, a obra de Itamar Assumpção, desde seus primeiros discos, já apontava para a criação de um modelo composicional bastante peculiar, em que a multiplicidade — de gêneros musicais, de performance e de vozes — é elemento-chave em suas canções. Em suas primeiras composições, já se observam algumas marcas desse modelo composicional. Desde a diversidade de gêneros musicais, quanto a de vozes, citações e referências.

A noção de voz operada neste trabalho filia-se às pesquisas de Paul Zumthor, para quem, a voz

¹ Mestre e doutorando em Estudos Literários, pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Contato: brunoribeiro.barbosa@gmail.com

constitui um acontecimento do mundo sonoro, do mesmo modo que todo movimento corporal o é do mundo visual e tátil. Entretanto, ela escapa, de algum modo, da plena captação sensorial: no mundo da matéria, apresenta uma espécie de misteriosa incongruência. Por isso, ela informa sobre a pessoa, por meio do corpo que a produziu: mais do que por seu olhar, pela expressão do seu rosto, uma pessoa é traída "por sua voz" [...]. A enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico: graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; interioridade manifesta, livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo; o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências. (ZUMTHOR, 2010, p. 13)

Pode-se pensar, portanto, em “voz”, no sentido mais corrente relacionado aos que executam uma canção, como também em um sentido metafórico, como indicação de uma visão específica de canção, arte, referências, tradições. Temos, em Itamar Assumpção, múltiplas vozes em suas canções, seja pela presença de cantoras inventivas, como Tetê Espíndola, Ná Ozzetti, Alzira Espíndola, Neusa Pinheiro, Mirian Maria, entre outras, que participavam das gravações de vários de seus discos, seja pela experimentação que Itamar realizava, ao brincar com sua própria voz, não raro, deslizando do canto para a fala, apagando as barreiras entre ambos e evocando a oralidade das conversas cotidianas.

Nessa tapeçaria vocal, tecida ao longo dos seus discos, uma voz se destaca: a do personagem marginalizado Benedito João dos Santos Silva, o Beleléu, vivenciado por Itamar em seu primeiro disco e em suas primeiras performances. É ela quem comanda as outras vozes, que ecoam, sobretudo, no canto das *backing vocals*. Aqui, aciona múltiplos sentidos, é uma voz quase sempre silenciada pelas narrativas oficiais, a do bandido, do marginal, narrada pela voz dos outros, mas sem espaço para contar sua própria história, marcada por violências cometidas contra ela e também por ela.

Sobre essa multiplicidade, escreveu o também músico e compositor — além de professor e pesquisador — Luiz Tatit, em um ensaio chamado “A transmutação do artista”, de 2014, no qual ele analisa boa parte da trajetória musical de Itamar. Segundo Tatit, Itamar Assumpção

sempre precisou dizer (ou cantar) diversas frases ao mesmo tempo, inserir numa simples cantiga numerosos acontecimentos musicais e, mesmo assim, sua obra só se completava no disco integral, pleno de retomadas, vinhetas e comentários de toda espécie. (2014, p. 311)

Esse método de composição pode ser percebido já em seu primeiro disco, em que os diálogos intertextuais, presentes em algumas letras, se estendem também a outros gêneros do universo sonoro, como vinhetas e locuções radiofônicas (quando é feita a apresentação dos músicos, por exemplo). Itamar Assumpção já anunciava neste disco o viés performático de suas apresentações, tanto ao vivo quanto no estúdio, no momento da execução de suas canções, como no caso de “Luzia”, em que as vocalistas assumem papel decisivo na performance, dando voz (ou vozes) à mulher do personagem que dá nome ao disco².

No entanto, é certamente a partir de seu terceiro álbum, *Sampa midnight – isso não vai ficar assim*³, que Itamar começa a abrir terreno para que outras vozes possam assumir a enunciação do discurso — e não mais apenas aquela do marginalizado, que guiou os primeiros álbuns do compositor. Entretanto, a voz do marginalizado nunca sairá totalmente de cena.

É também a partir desse álbum que as referências à cidade de São Paulo passam a ficar mais evidentes, sobretudo na canção homônima ao disco: “Sampa midnight”, em que, além da referência explícita no título, a cidade aparece também como cenário para uma narrativa repleta de mistérios e cenas do sobrenatural.

Tais referências, diretas ou indiretas, têm, a meu ver, íntima relação com o modelo composicional utilizado por Itamar Assumpção em muitas de suas canções. A cidade onde se deu a maior parte da formação artística do compositor é por ele recortada e, em seguida, recomposta como uma colcha de retalhos, costurada através das múltiplas vozes que permeiam o interior de suas canções, e que decerto são oriundas de sua memória afetiva e/ou cultural.

São Paulo: uma cidade não exótica

Desde o início do século XX, a cidade de São Paulo foi protagonista de importantes movimentos culturais, como o Modernismo literário, cujo marco foi a Semana de Arte Moderna, em 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. Nomes importantes da literatura e da música, por exemplo, despontaram a partir do movimento, tais como Oswald de Andrade, Mario de Andrade e Villa-Lobos.

² A marginalidade de Nego Dito fica clara, inclusive nas violências que comete contra Luzia, representada pelas múltiplas vozes das cantoras, como se o disco, desse modo, falasse das muitas mulheres vítimas de parceiros violentos em seu cotidiano, num país em que ainda vigoram altos índices de violência contra a mulher.

³ Originalmente gravado pelo selo independente Mifune Produções, em 1985.

Desses nomes, enfatizo aqui inicialmente o do poeta e pensador Oswald de Andrade, um dos líderes do movimento, além de idealizador e criador dos manifestos “Poesia Pau-Brasil” (1924) e “Antropofágico” (1928). Neste último manifesto, Oswald defendia a devoração crítica do legado cultural universal como forma de buscar, a partir de então, a autonomia da cultura brasileira, combinando nacionalismo e universalismo.

Assim, segundo Benedito Nunes, o movimento

deveria impregnar os produtos da civilização técnico-industrial para assimilá-los à paisagem, às condições locais. Depois de intelectualmente digeridos, tornar-se-iam também fatos de nossa cultura, esteticamente significativos (NUNES, 1979, p. 33).

Nesse sentido, a obra de Itamar Assumpção (assim como a de outros nomes da Vanguarda paulista), mesmo décadas distante do modernismo literário, apresenta alguma herança do movimento, já que também incorporou aspectos e produtos da “civilização técnico-industrial” e procurou promover contínuos diálogos entre elementos comumente considerados díspares, tanto em relação a gêneros musicais distintos (samba, rock, reggae, entre outros), quanto às citações e às parcerias com diversos nomes da música e da literatura brasileiras⁴.

Essa aproximação entre o modernismo do início do século XX e a Vanguarda paulista, na década de 1980 — da qual Itamar foi importante integrante — se deve, em parte, à própria formação da cidade, que, segundo o professor e pesquisador Willi Bolle, em estudo sobre a obra de Mario de Andrade e sua relação com a cidade de São Paulo, “exigia técnicas novas de representação artística” (1989, p.14), já que se tratava de um novo tipo de metrópole industrial, surgida no início do século passado.

Ainda segundo Bolle,

o Modernismo brasileiro partiu de uma cidade que, diferentemente das outras, não era exótica [...]. O programa literário dos modernistas implicava a ruptura com um complexo romântico da literatura brasileira, que consistia em acentuar sua autonomia por uma espécie de fixação exótica”. (Idem, p. 14)

O desejo dos modernistas de romper com essa tal “fixação exótica”, aliado ao contexto no qual estava inserido e à influência das vanguardas europeias, fez com que

⁴ Outros diálogos com o Manifesto Antropofágico, de Oswald de Andrade, já ocorreram na música popular brasileira. Um exemplo foi movimento do Tropicalismo, no final da década de 1960.

nossos autores buscassem, através da literatura, novos métodos e técnicas de representação artística que tivessem, entre outras coisas, alguma relação com a cidade onde se deu o movimento. Isso pode ser percebido, por exemplo, na obra *Pauliceia desvairada*, de Mario de Andrade, publicada em 1922, que, segundo Bolle, apresenta pela primeira vez na literatura brasileira a cidade de São Paulo como protagonista. Nela, o crítico destaca alguns procedimentos técnicos utilizados pelo poeta, e que passariam a fazer parte do programa literário dos modernistas, como a polifonia, cujos “elementos de construção são a estética do fragmento, a sintaxe telegráfica, o instantâneo, a antítese, a superposição...” (Idem, p. 15).

Esse procedimento também pode ser encontrado em boa parte das canções de Itamar Assumpção, ainda que não tenha sido utilizado de forma consciente pelo músico. Conforme já mencionei, há em Itamar um método composicional que privilegia o diálogo, o cruzamento constante de vozes. E esse diálogo pode vir explicitamente, através das vozes do cantor e das *backing vocals*, quanto no próprio corpo da canção, no texto, a partir das costumeiras citações e referências.

Tudo depressa acontece: venha até São Paulo

Segundo Mikhail Bakhtin (2011), todo discurso concreto (enunciação) é um entrelaçamento de outros discursos que o precedem e aos quais responde, uma vez que o ouvinte, em relação ao falante, assume uma atitude responsiva, pois

[...] concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc.; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes literalmente a partir da primeira fala do falante. (2011, p. 271).

Se escrever (ou compor) é, então, um processo operado por uma diversificada memória — de temas, procedimentos, referências —, e realizado por meio do dialogismo, então pode-se dizer que Itamar Assumpção, ao compor suas canções, também se utilizava de sua memória cultural adquirida a partir do que ouviu e leu durante toda a sua formação, afinal “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje...” (LE GOFF, 2013, p. 435. Grifo do autor). A construção, portanto, dessa identidade, que se faz como múltipla e em contínua transformação, é realizada, na produção de Itamar a partir da apropriação de diversas outras vozes, que ele incorpora a sua própria e que reivindica como sua, na medida em que as memórias são

transmutadas em novas composições, abertas a outros diálogos. Além disso, e segundo Júlia Kristeva, em diálogo com Bakhtin, “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (2012, p. 64).

Dessa forma, a cidade de São Paulo passa a ser uma importante referência nas composições de Itamar, uma vez que também ela vem sendo construída desde o início do século XX como um imenso mosaico de referências culturais e arquitetônicas, além de ter sido o lugar onde se deu boa parte da formação musical do compositor.

Assim, na canção “Venha até São Paulo”, por exemplo, Itamar parece se utilizar dessa memória dialógica e convidar seu ouvinte a não só conhecer a referida cidade, mesmo que de forma irônica, mas também a participar ativamente da canção, em uma atitude responsiva, o que pode ser observado claramente em seu título, cuja forma verbal “venha”, no imperativo, enfatiza o convite ao ouvinte. Vejamos:

São Paulo tem socorro, tem liberdade, tem bom retiro
Tem esperança, tem gente e mais gente, cabe invade
São Paulo tem muitos santos espalhados pelo estado
Tem são judas, são caetano, santo andré, tem são bernardo
Tem são miguel, são vicente, do outro lado tem são carlos
Tem santo que nem me lembro são joão clímaco, santo amaro e a
capital são paulo
Tem o largo de são bento no centro
E no litoral tem santos, há santas também
É claro, santa efigênia, santana, santa cecília,
Tem santa clara...

Venha até são paulo ver o que é bom pra tosse
Venha até são paulo dance e pule o rock and rush
Entre no meu carro vamos ao largo do arouche
Liberdade é bairro mas como japão fosse
Venha nesse embalo concrete fax telex
Igreja praça da sé faça logo sua prece
Quem vem pra são paulo meu bem jamais se esquece
Não tem intervalo tudo depressa acontece
Não tem intervalo
Vai e vem e tchan e tchum êta sobe desce
Gente do nordeste, do norte aqui no sudeste
Batalhando nesse mundaréu de mundo que só cresce
Só carece
Venha até são paulo relaxar ficar relax
Tire um xérox, admire um triplex
Venha até são paulo viver à beira do stress
Fuligem catarro assaltos no dia dez (ASSUMPÇÃO, 2010)

“Venha até São Paulo” é a segunda música do primeiro disco da trilogia *Bicho de 7 cabeças* — o quinto álbum do compositor —, e nela é possível notar um recurso

estilístico também observado em outras canções, tanto da mesma trilogia quanto em canções de outros discos.

Tal recurso só pode ser percebido, no entanto, no momento da audição da música, uma vez que Itamar costumava acrescentar palavras, frases, versos e informações das mais variadas à letra de boa parte de suas composições. No caso desta, Itamar inicia sua homenagem à cidade enumerando alguns bairros ou regiões de São Paulo, de nomes provocantes — o que fez com que o compositor brincasse com eles de forma criativa ao deixá-los como substantivos comuns, como “socorro”, “liberdade”, “esperança”, sugerindo aí um duplo sentido. Além destes citados na letra, outros nomes são percebidos apenas no momento em que se ouve a canção, já que não estão registrados na letra (“saúde”, “luz”, “concordia”, entre outros), comprovando a observação de Luiz Tatit (já mencionada neste trabalho) de que a obra de Itamar “só se completava no disco integral, pleno de retomadas, vinhetas e comentários de toda espécie”. (2014, p. 311). Em seguida, há, como se pode notar na letra, uma referência às muitas homenagens a santos e santas da cidade e de todo o estado de São Paulo.

Logo após esse primeiro momento de enumerações — que, na audição da música, se percebe o canto entoado de Itamar, próximo da fala cotidiana —, surge o verso que irá guiar toda a canção, como uma espécie de refrão: “venha até São Paulo ver o que é bom pra tosse”. Nele, já se pode notar aquela ruptura com o complexo romântico de idealização e de fixação exótica sobre o espaço urbano, conforme apontava Willi Bolle (1989) em seu estudo sobre a obra de Mario de Andrade. O convite é feito de forma irônica, quando o compositor, ao se apropriar da expressão popular (“ver o que é bom pra tosse”), aponta para uma cidade que, apesar de ter suas belezas (“bom retiro”, “liberdade”, “luz”...), também sofre com as consequências da poluição típica de uma grande metrópole (“tosse”, “fuligem”, “catarro”). Além de enfatizar a violência e as carências de uma cidade que, quanto mais cresce, mais carece (“... mundaréu de mundo que só cresce / carece”).

E por ser uma grande metrópole, a cidade já exigia de seus poetas, desde o início do século XX, novas técnicas de composição que lhe representasse mais adequadamente, as quais, novamente segundo Bolle (1989), teriam sido criadas inicialmente pelos modernistas de 1922, sobretudo por Mario de Andrade, através do uso da polifonia nos poemas que compõem o livro *Pauliceia desvairada*.

Essa pluralidade de sons, vozes e referências são recorrentes em boa parte das composições de Itamar Assumpção, principalmente a partir da trilogia *Bicho de 7*

cabeças, quando houve uma mudança significativa na formação dos músicos que o acompanhavam. Se no primeiro disco havia apenas uma voz guiando e comandando seu “perigosíssimo bando” (ou a banda Isca de Polícia), em *Bicho de 7 cabeças*, as vozes são múltiplas e concretizam-se na presença marcante das vozes femininas de sua nova banda: as Orquídeas do Brasil.

Em “venha até São Paulo”, há ainda a participação da cantora e compositora Rita Lee, cuja voz se mistura às demais, e, juntas, enfatizam, sobretudo, as

ressonâncias dos sons sibilantes (em *s*) ou chiantes (em *ch*), que espalhavam o refrão ‘venha até São Paulo ver o que é bom pra tosse’ por toda a canção, através de palavras como ‘rush’. ‘Arouche’, telex’, ‘prece’, ‘esquece’, ‘sudeste’, etc. (TATIT, 2014, p. 320. Grifos do autor)

São Paulo é uma cidade que, como diz a letra, “não tem intervalo tudo depressa acontece”. E é esse o sentimento que parece ter guiado a canção, praticamente sem intervalo entre as vozes do canto entoado, apenas “sobre uma base de acompanhamento que [...] segurava a levada para que as vozes dissessem tudo o que tinham a dizer sem perder o ritmo” (Idem, p. 320).

Luiz Chagas, outro músico que o acompanhou em boa parte de sua jornada musical, explica que “as canções de Itamar soam complicadas porque vêm em camadas. Suas bandas, notadamente a Isca de Polícia e Orquídeas do Brasil, têm por volta de oito elementos que tocam e trocam informações o tempo todo”. (2006, p. 12)

Está aí um dos fatores que certamente contribuíram para a originalidade de sua obra: a troca constante de informações, seja com a tradição da música, da literatura, ou mesmo entre seus parceiros e músicos que o acompanharam. Afinal, segundo a musicista Clara Bastos, uma das orquídeas, muitos deixaram a sua marca basicamente porque

sua música não permitia um envolvimento superficial dos músicos. Compartilhava conversas e refeições. Não era possível fazer “mais ou menos” parte. Isso gerava conflitos em alguns casos. Resolvidos ou não, esses conflitos mostravam ao menos a presença de vitalidade nas relações entre as pessoas, o que refletia beneficentemente no resultado final: gravação ou show. (2006, p. 82)

Daí a singularidade das composições de Itamar. As canções nunca eram executadas da mesma maneira nas apresentações ao vivo (ou em regravações), já que cada

instrumentista (incluindo as *backing vocals*) contribuía para a *performance* (no palco ou no estúdio) com alguma informação.

Não há saídas: uma poética de ruptura

A poética de Itamar Assumpção não se limita, portanto, a recursos linguísticos ou poéticos presentes em suas letras. Ela é antes uma atitude de ruptura, seja com os modelos convencionais de composição ou com o mercado da indústria fonográfica. Atitude, aliás, muito semelhante a de outros músicos e grupos de sua geração. Sua poética envolve diferentes estratégias: do experimentalismo vocal com arranjos arrojados às regravações de Aaulfo Alves e à parceria com o percussionista Naná Vasconcelos. Além das muitas outras parcerias que surgiram ao longo de sua carreira, como já foi exposto aqui, neste trabalho.

Em uma dessas parcerias, com o poeta paulistano Regis Bonvincino, e gravada em seu quarto álbum, *o Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!*, de 1988, Itamar cria na canção “Não há saídas” a imagem de uma grande cidade como São Paulo, repleta de ruas, viadutos, avenidas, para servir como metáfora para os desvios, os desdobramentos que o compositor popular deve buscar com sua música, mesmo diante muitas vezes de um universo nebuloso e cheio de barreiras e dificuldades. Isso, no entanto, não é percebido apenas com a leitura do poema — seja no original ou no encarte do disco de Itamar, como letra de música. Observemos:

Não há saídas, só ruas
viadutos e avenidas (ASSUMPCÃO, 2010)

A imagem da cidade de São Paulo retratada por Itamar na canção, a partir do poema de Regis Bonvincino, só pode ser percebida no momento da audição, uma vez que ela dialoga com outras duas canções da música popular brasileira, são elas: “Sampa”, de Caetano Veloso, e “São Paulo meu amor”, de Tom Zé. Esse diálogo, entretanto, não é realizado através da letra, mas a partir do arranjo instrumental e das vocalizações ocorridas na execução da música, conforme aponta a informação presente no encarte do disco: “citações: ‘São São Paulo meu amor’ (Tom Zé) / ‘Sampa’ (Caetano Veloso)”.

Neste caso, há mais uma vez um exemplo de um modelo composicional muito utilizado por Itamar, e já apresentado aqui, no qual o diálogo e a memória são elementos-chave em sua criação artística. A parceria, nesta música especificamente, se estende aos compositores Caetano Veloso e Tom Zé, uma vez que as letras de suas canções — as quais também homenageiam a cidade de São Paulo, mas sem idealizações ou descrições

exóticas — ecoam na memória de quem ouve a música de Itamar e, assim, acrescentam-lhe novos significados.

Essa apropriação feita por Itamar Assumpção reforça a centralidade da voz na circulação do poema, que teve, como nos ensina Zumthor, durante muitos e muitos séculos, o corpo como mídia privilegiada para a sua circulação, sustentada pela voz dos/as que compuseram o poema e/ou o guardaram em suas memórias para partilhá-lo com outras vozes, para inscrevê-lo em outras memórias.

Referências bibliográficas

ASSUMPÇÃO, Itamar. *Beleléu, leléu, eu*. São Paulo: Baratos Afins, 1989. 1 LP.

_____. *Venha até São Paulo*. In: *Bicho de 7 cabeças*, vol. 1. Caixa preta (discografia). São Paulo: Sesc, 2010. 1 CD.

_____. *Não há saídas*. In: *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!*. Caixa preta (discografia). Itamar Assumpção. São Paulo: Sesc, 2010. 1 CD.

_____. *Sampa Midnight – isso não vai ficar assim*. In.: *Caixa preta* (discografia). São Paulo: Sesc, 2010. 1 CD.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad.: Paulo Bezerra. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BASTOS, Clara. *Livro de canções*. In.: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica. (org.) *Pretobrás: Por que que eu não pensei nisso antes? O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção*. São Paulo: Ediouro, 2006.

BOLLE, Willi. *A cidade sem nenhum caráter*. Leitura de Pauliceia Desvairada de Mário de Andrade. In: *Espaços & Debates*. Revista de Estudos Regionais e Urbanos. Ano IX – 1989. Nº 27

CASTRO, Riba de. *Lira Paulistana: um delírio de porão*. São Paulo: Edição do Autor, 2014.

CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica. (org.) *Pretobrás: Por que que eu não pensei nisso antes?* O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. São Paulo: Ediouro, 2006.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Trad.: Lúcia Helena França. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad.: Bernardo Leitão, et al. 7.ed. revista. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TATIT, Luiz. *O Cancionista*. Composição de canções no Brasil. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. *Todos entoam: ensaios, conversas e lembranças*. 2.ed. revista e ampliada. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

ZUNTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SOBREVIDA DA PERSONAGEM CAPITU: REFIGURAÇÃO EM MINISSÉRIE

Clarice Gomes Clarindo Rodrigues (UNEMAT)¹


Resumo: Este trabalho analisa a sobrevida da personagem Capitu, que transcende os capítulos do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis e recebe nova figuração. Observa-se como os dispositivos retórico-discursivos, de ficcionalização e de conformação acional e comportamental, que compõem o processo de figuração na narrativa literária se efetuam a partir da atuação do *casting*, enquanto elemento fundamental na transposição da obra literária à midiática.

Palavras-chave: Machado de Assis; *Dom Casmurro*; Refiguração; Sobrevida

Que Capitu é a figura que norteia toda a narrativa em *Dom Casmurro* (1899), não há dúvidas. O perfil da personagem delinea-se sob o enfoque discursivo de um narrador que a apresenta pelo prisma de um ex-marido consumido pelo ciúme doentio, de modo a conduzir o leitor à célebre indagação: Capitu traiu ou não a Bentinho? Entretanto, esta não é a questão em causa. Da condenação ou absolvição dessa personagem, trataram muitos críticos. A propósito, a incógnita a qual se encerra a narrativa é o que faz Capitu ser singularmente reconhecida na literatura, como a portadora dos “olhos de cigana obliqua e dissimulada” e dos “olhos de ressaca” (alusivos às ondas de profundas vagas que ameaçam avançar e a tudo tragar). Mas, o que move esta reflexão é observar em que medida, a força e a dimensão figurativa dessa personagem fizeram com que ela se eternizasse e transcendesse as fronteiras da ficção e do tempo, a ponto revestir-se de *novas figurações* e atuar em novos suportes narrativos, vindo a ganhar *sobrevida*. Conceito este que se refere ao momento que “a personagem trata de “migrar” do mundo ficcional para o mundo real.” (REIS, 2015, p. 134).

Nesse sentido, destaca-se que o romance *Dom Casmurro* foi recriado em outras perspectivas, épocas e contextos de transposição intermidiática (cinema e televisão). Em 1968, lança-se o filme *Capitu*, que foi dirigido por Paulo Cesar Saraceni e roteirizado por Lygia Fagundes Telles e Paulo Emilio Salles Gomes, de modo que a sobrevida de Capitu se dá por meio da atriz Isabella Cerqueira Campos; em 2003, vem a lume o filme *Dom*, escrito e dirigido por Moacyr Góes, e é a atriz Maria Fernanda Cândido quem alude à personagem. Por fim, em 2008, a rede Globo de televisão exhibe a minissérie *Capitu*, roteirizada por Euclides Marinho e dirigida por Luis Fernando Carvalho. Nesta

¹ Doutoranda em Estudos Literários (UNEMAT). Contato: clariceppgel@gmail.com




produção, a personagem é encenada por duas atrizes: Letícia Persiles, na versão jovem, e mais uma vez, Maria Fernanda Cândido, na versão madura da personagem. Vê-se que ao transitar pelo cinema e televisão (assim como em outros meios), a personagem subsiste ao tempo da obra e do autor, ao adquirir sobrevidas pelo ato de migrar-se de um suporte narrativo para outro.

No processo de transmediação de *Dom Casmurro* para a minissérie *Capitu*, o diretor, Luis Fernando Carvalho optou por apresentar as ações da narrativa em cenas curtas e densas, no formato de espetáculo teatral operístico, não realista. Manteve-se a estrutura linear da narrativa que é composta por 148 capítulos, mas que na minissérie apresenta-se em 5 capítulos, subdivididos em 86 cartelas.

No processo de transmediação para a televisão, o romance *Dom Casmurro* recompõe-se com o título *Capitu*. Esse fato se deve a diversos fatores, para o que interessa aqui, basta destacar dois sentidos: o sentido literário e o sentido de transposição intermediática. Em sentido literário, pode-se dizer que a centralidade no narrador é transferida à personagem. Ora, ainda que a finalidade do narrador fosse “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (ASSIS, 1970, p. 6) através de suas reminiscências, é o perfil de Capitu que se delinea por atos discursivos. Afinal, a tríade (Bentinho, Bento Santiago e Dom Casmurro) “viviam tão nela, dela e para ela” (ASSIS, 1970, p. 89); em sentido de transposição intermediática, Luis Fernando Carvalho explica que prefere o termo aproximação à adaptação, pois para ele, a mudança de título de *Dom Casmurro* para *Capitu*, promove um diálogo com a obra original.

No romance, o narrador, na condição de ex-marido supostamente traído, intenta conduzir Capitu ao olhar inquisitório do leitor. Mas, simbolicamente, é a personagem Capitu quem conduz o narrador (Dom Casmurro) a seguir pela linha traçada por ela. Desse modo, a personagem “revela-se, não raro, o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia narrativa” (REIS; LOPES, 2007, p. 314).

Nos diálogos que se estabelecem entre as duas obras ficcionais, importa aqui, a figuração da personagem Capitu, para além do romance, visto que a personagem enquanto categoria fundamental da narrativa, “evidencia a sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes expressivos” (REIS; LOPES,




2007, p. 314). Dessa forma, os modernos estudos narrativos elevam a personagem a diversos graus de transcendência, atribuindo-lhes potencialidades semânticas para além do texto literário. Há que refletir que é possível ler a personagem de ficção para fora da narrativa literária. Logo, observa-se esse fenômeno através dos procedimentos de figuração na narrativa primordial e como eles se processam na transmediação.

Entende-se, o “conceito de *figuração* designa um processo ou um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos, com os quais essas personagens interagem” (REIS, 2015, p. 122, grifo do autor). De acordo com o mesmo autor, este conceito refere-se a certo tipo de *fazer personagem*, que decorre para além do quadro fechado das narrativas literárias, envolvendo uma entidade humana.

Nessa perspectiva, os procedimentos que levam a *fazer personagem*, são chamados de dispositivos de figuração. Através deles, é possível entrever e analisar a dimensão que as novas figurações (refigurações) de personagem tomaram em novos contextos narrativos. Para análise da personagem no contexto intermediário, Reis (2015) aponta três dispositivos de figuração: “primeiro – dispositivos discursivos (ou retórico-discursivos); segundo – dispositivo de ficcionalização (ou, no mínimo, paraficcionais); terceiro – dispositivos de conformação acional ou comportamental” (REIS, 2015, p. 123).

A partir das proposições de Reis (2015), através dos dispositivos discursivos (ou retórico-discursivos) é possível observar a personagem para além do seu retrato descritivo, ultrapassando as caracterizações que se formam em torno da personagem *tipo*, conforme as prerrogativas do realismo. As refigurações se consistem no modo que as personagens se figuram através dos discursos presentes na narrativa, tanto do narrador, quanto das outras personagens que interagem entre si. Os dispositivos de ficcionalização também contribuem no processo de refiguração, a partir do momento que se institui a personagem como entidade ficcional. Já um ponto fulcral de refiguração, não menos importante que os outros, diz respeito aos dispositivos de conformação acional ou comportamental. Por meio deles, operam-se ações e comportamentos da personagem, sobretudo, evidenciam-se seus aspectos de natureza física, social, psicológica e moral.




No processo de refiguração por transposição intermediática, pressupõe-se, inicialmente, a linguagem da adaptação como recurso transtextual a ser inscrito na narrativa. Decorrem nessa deriva, modificações na linguagem, sendo, portanto, próprias do novo suporte expressivo, e muitas vezes, provenientes da leitura do “adaptador”. Assim, esses recursos incidem diretamente nas categorias da narrativa (personagem, tempo, espaço, etc.), e passam a refletir nos efeitos dos sentidos do texto por meio da concretização afetivas do espectador.

As representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas; a música oferece “equivalentes auditivos para as emoções dos personagens, e, assim, provoca reações afetivas no público; o som de modo geral, pode acentuar, reforçar ou até mesmo contradizer os aspectos visuais e verbais [...] Contar uma história em palavras, seja oralmente ou no papel, nunca é o mesmo que mostrá-las visual ou auditivamente em quaisquer das várias mídias performativas disponíveis. (HUTCHEON, 2013, p. 48-49)

Vê-se que na transposição da narrativa impressa para a narrativa televisiva, a linguagem se desdobra em múltiplas representações. A linguagem escrita toma a forma multimodal (verbal oral, visual e auditiva), que além de contribuir para a potencialização da figuração da personagem, provoca a imersão do espectador em outro mundo ficcional.

A narração de *Dom Casmurro* consiste em contar a história de sua vida através de suas memórias. Porém, a estética realista machadiana (subversiva e regida pela indeterminação dos fatos) mostra que pelos aspectos de verossimilhança, a história das personagens do romance poderiam ter rumos opostos daquela que transcorreu pela ótica do narrador. Observe-se, se porventura, a família Pádua não tivesse se mudado para a casa que ficava ao lado da casa de D. Glória (mãe de Bento Santiago), talvez o menino Bentinho não viesse a conhecer Capitu em outras circunstâncias. Bentinho poderia resignadamente, com ou sem vocação para o seminário, no cumprimento da promessa de D. Glória em dedicar seu filho a Deus. É no seminário que Bentinho conhece a Escobar e passa a desenvolver uma amizade que marcaria definitivamente suas vidas. Sem a presença de Capitu, Bentinho se tornaria padre, e o ciúme obsessivo que iria marcar a vida do rapaz Bento Santiago não seria o motivo das trágicas e duvidosas reminiscências do narrador Dom Casmurro.

Logo, para além dos pressupostos do realismo machadiano, Luis Fernando Carvalho ancora-se no hibridismo textual. Além da linguagem verbal oral que se dotam




o narrador e as personagens, o autor vale-se da linguagem visual e auditiva, no formato de encenação dramática, por meio de espetáculo teatral operístico, pelo qual as personagens coexistem em espaços relativamente, demarcados no mesmo ambiente.

Esses elementos contribuem para a refiguração de Capitu, e justificam-se pelo aspecto de ficcionalização. Uma vez que a corporificação do narrador ilustra o processo transficcional (da narrativa literária para a televisão), de modo a evidenciar e concretizar os “espaços vazios”, nos quais pensamentos, ações e comportamentos são apenas sugeridos no romance e imaginados pelo leitor. Dentre outros elementos do teatro, vê-se que a roteirização, a presença de atores, o palco, o espaço temporal configuram a obra ficcional e estabelecem o pacto de ficcionalidade com o espectador.

Dentre os aspectos que subdividem a linguagem visual (imagem), o processo de refiguração da personagem Capitu na minissérie, dá-se a princípio pelo *casting* (escolha das atrizes) para interpretar a personagem em duas fases: adolescência e adulta. Nesse sentido, Luis Fernando Carvalho guiou-se pelos “olhos de cigana obliqua e dissimulada”. Para compor a personagem na fase adulta, o diretor optou pela atriz Maria Fernanda Cândido, que já tinha vivido a experiência de atuar como Ana – versão atualizada de Capitu, no filme *Dom* (2003). Para Maria Fernanda Cândido, “a espinha dorsal dessa personagem é o olhar. É ele que traduz a alma dessa mulher, mostra quem ela é”. Já para a versão da personagem Capitu na fase da adolescência, em entrevista ao site *GI Notícias*, Luis Fernando Carvalho afirma que “Capitu precisava ser vivida por uma atriz com atitude, que visse o mundo de uma maneira desglamourizada”. O diretor salienta que Letícia Persiles, que é cantora em uma banda de rock independente e atriz de um grupo de teatro de rua, tem essas características. Além disso, o olhar da Capitu machadiana seria o fator determinante para o *casting*, “eu vi a imagem dela numa foto de jornal e fiquei impressionado com a força dos seus olhos. Tive certeza de que ali estava a minha Capitu”, diz Luis Fernando Carvalho.

Entende-se, um atributo físico em procedimento de figuração na narrativa literária configurou-se no *casting* para dar vida à personagem na minissérie *Capitu*. Isso se justifica pela semelhança na descrição física que o diretor se propôs atingir nessa transmidiação – especificamente, à representação do olhar emblemático da personagem machadiana. Nesse sentido, observa-se que o olhar representativo das atrizes permeia



toda a minissérie, principalmente na cena que alude ao capítulo 32, intitulado *Olhos de Ressaca*.

Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se podiam chamar assim. Capitu deixou-se fitar e examinar. Só me perguntava o que era, se nunca os vira [...] (ASSIS, 1970, p. 47)


Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. (ASSIS, 1970, p. 48)

Os excertos enfatizam “o fluido misterioso e enérgico” do olhar de Capitu. Do mesmo modo, a força do olhar na adolescência de Capitu, é o mesmo que se apresenta na fase adulta. Percebe-se que o foco da câmera está no olhar da atriz quando se apresenta a transição de fases da personagem. O movimento da Capitu adolescente confere continuidade à Capitu adulta. Neste sentido, o figurino das personagens também contribui no processo de refiguração. A inspiração está nos adereços alusivos às ciganas, no propósito de potencializar “os olhos de cigana” e conferir mistério ao olhar através do uso do véu, ao devir de novas “Capitus”.

No romance, o leitor terá resquícios da figuração da personagem ao acionar o dispositivo discursivo, a partir do capítulo 2, no qual José Dias (o agregado da família) alerta e relembra D. Glória da necessidade de enviar Bentinho, sem demora, ao seminário. Desse modo, conhece-se Capitu como “a filha do Tartaruga [...] uma desmiolada” (ASSIS, 1970, p.8), que na ocasião tem quatorze anos.

[...] alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, deciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo. As mãos a despeito de alguns ofícios rudes, eram curadas com amor; não cheiravam sabões finos nem águas de toucador, mas com água do poço e sabão comum traziam-as sem mácula. Calçava sapatos de duraque, rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos. (ASSIS, 1970, p.21)

Para além da descrição física da Capitu machadiana, o narrador do romance evidencia a condição social da personagem. Longe de sedas, os vestidos simples e




sapatos velhos revelam o que “desde aquela grande enchente [...] em que a família Pádua perdeu tanta coisa [...]” (ASSIS, 1970, p. 8). Entretanto, observa-se que a caracterização da personagem na minissérie não leva tanto em consideração esse aspecto da narrativa literária para acentuar o viés social (outros elementos do recurso midiático o farão). Antes, a caracterização centra-se na imposição de presença da personagem. Um exemplo contundente a esse respeito é o fato de a personagem Capitu da primeira fase, por diversas vezes, apresentar-se com os pés descalços. Neste ponto, a caracterização não se refere à questão social, mas, tem a ver com o reforço que se quis atribuir à leveza da fase da adolescência e à sensualidade nas danças. Esse é um dos pontos em que se nota a evolução gradativa da personagem ao longo dessa narrativa, até atingir a maturidade.

A *nova figuração* de Capitu na minissérie tem início, a partir do intento do narrador em narrar suas reminiscências, a começar “por uma célebre tarde de novembro” presente no capítulo 2 do romance. Contudo, Capitu não se figura nesta parte do romance, mas na minissérie, sim. A personagem surge literalmente em cena, com o abrir e fechar de majestosas cortinas vermelhas, a dançar sob o som de “Elephant Gum” (música contemporânea do século XXI), da banda Beirut; sem os “sapatos de duraque”, mas, com os pés descalços; os cabelos esvoaçantes e não trançados. Capitu tem uma rosa vermelha nos cabelos e está vestida à moda do século XIX (mas, com o despojamento contemporâneo de um xale colorido); com movimentos rápidos e sinuosos, a personagem traça no chão, riscos com giz, pelos quais o narrador se equilibra e segue o traçado.

Observa-se a partir dos procedimentos figurativos, o quanto o figurino contribui para a figuração da personagem, que é “caracterizada por um processo gradual, dinâmico e complexo, estendendo-se por todo o texto” (REIS, 2015, p. 122). Percebe-se, o contraste simbólico entre as cores branca e vermelha na refiguração da personagem Capitu. A pureza da menina de quatorze anos, sobreposta à sedução e a malícia do escarlate e cores presentes nos acessórios de seu figurino, evoluem-se ao longo da narrativa transliterária.

A Capitu do século XXI é aquela que mantém-se no discurso do narrador, mas, foge de muitos preceitos da narrativa literária realista. Para espanto dos espectadores mais tradicionais e ao deleite dos mais modernos, principalmente do público jovem, o




diretor manteve a mostra a tatuagem real do braço direito da atriz Letícia Persiles, dando continuidade e relevo no braço de Maria Fernanda Cândido.

O pacto ficcional com o leitor, ou diga-se, com o espectador, constitui-se de elementos que integram Capitu no plano de um ser ficcional. Mais uma vez, os dispositivos de ficcionalização indicam pela figuração do casting, tratar-se de uma composição fictícia. Note-se, como indício, a atriz Maria Fernanda Cândido já tinha referências de interpretação da personagem Capitu, ao integrar o longa *Dom* (2003), isso reforça a ficcionalidade da personagem na minissérie. Nessa perspectiva, a linguagem visual também é um fator determinante.

Associada à linguagem visual, a auditiva é constante na minissérie, que por sua vez apropria-se dos elementos narrativos do romance *Dom Casmurro* para a refiguração de Capitu. O projeto de Luis Fernando Carvalho se concretiza a partir do texto de Machado ao afirmar que “a vida é uma ópera e uma grande ópera [...] Há coros numerosos, muitos bailados, e a orquestração é excelente” (ASSIS, 1970, p.15). Assim, a música enquanto linguagem auditiva permeia toda a narrativa televisiva e assume diferentes sentidos, de modo a expressar sentimentos, emoções, realçar personalidade e algumas características da personagem. “a música pode finalmente contribuir para reforçar a importância e a densidade dramática de um momento ou de um ato, dando-lhe uma dimensão lírica” (MARTIN, 1990, p. 126).

Na minissérie, Capitu refigura-se também pelas memórias que são representadas por fragmentos de cenas e rasgos de jornais e papeis (que também se trata de uma homenagem a Machado pela sua intensa produção intelectual). Os capítulos constituídos no romance, linearmente são acelerados em cenas e *flashes*, e muitos deles, integrados entre si. Um exemplo disso e para as análises que se discorrem, é a junção dos capítulos *A promessa, Na varanda, Capitu, A inscrição, Bento Capitolina e Outra voz repentina*. Esses capítulos transformados em cartelas se apresentam em sequência, mas com fatos alternados, em que o enfoque está no casal Bentinho e Capitu, e principalmente na refiguração da personagem Capitu na fase da adolescência.

A integração de vários capítulos, em cena, e o desenrolar ao desfecho são regidos pela atmosfera musical, pelos quais se acentuam características de natureza psicológica, social e moral da personagem. Visto que “só de forma artificial estes dispositivos [retórico-discursivos, de ficcionalização e de conformação acional ou comportamental]




são isoláveis, uma vez que normalmente a figuração implica a sua interação e interpenetração” (REIS, 2015, p. 123).

A descrição social da personagem é desvelada gradativamente, de modo artístico pela linguagem visual e auditiva. Na minissérie, o muro de concreto que separa as casas de Bentinho e Capitu na narrativa literária cede lugar à leveza e à efemeridade do cenário que é desenhado com flexibilidade e abertura em giz no próprio chão, onde as personagens contracenam deitadas, ao invés de posicionarem na vertical. Assim, a demarcação dos espaços sociais entre o casal ocorre pelos cenários móveis, encenados no mesmo ambiente teatral. A representação das casas de Bentinho e de Capitu, ambas na Rua de Matacavalos, se dá pelo cenário, de modo que é possível observar o minimalismo na representação da casa de Capitu, em oposição à casa de Bentinho, que possui mais elementos, inclusive, alguns criados à disposição.

No aspecto social, assim como qualquer representação da mulher do século XIX em arte, é possível entrever Capitu na condição transitável entre os espaços públicos e privados, a estar sempre sob o olhar vigilante de outrem. Há uma cena que mostra Capitu a integrar um espaço interno, dividido por uma janela que separa a casa da rua. Na ocasião da ilustração, os espaços da rua e da casa são simulados na teatralização, uma vez que não existe de fato, a rua. Capitu está dentro da casa, mas corre à janela pelas escadas, ao ouvir um vendedor de doces que passa pela rua e cantarola “Cocada, cocada! Chora Menina, chora. Chora porque não tem vintém [...]” (ASSIS, 1970, p. 29). A entoação da música evidencia a posição social de alguém que não dispõe de recursos financeiros abastados. Na cena, Capitu é circunscrita ao espaço privado, estando a fitar seu horizonte de expectativas pela janela. Essa ilustração poderia ser determinante para encerrá-la nesse espaço, porém, a linguagem visual na minissérie denota nova perspectiva pela refiguração da personagem ao possível “enclausuramento”. Ora, o cenário é móvel, e para posicionar a janela numa dimensão superior, faz-se uso de uma escadaria, com espaço aberto nas laterais. Essa amplitude lateral confere a possibilidade de liberdade à Capitu.


O dispositivo de conformação acional e comportamental, muitas vezes interpenetrado aos dispositivos retórico-discursivo e de ficcionalização têm em vista dar relevo ao comportamento da personagem, a fim de enfatizar características existentes da figuração ou ressaltar novas características. Pelo discurso do narrador, sabe-se que



Capitu é astuta, minuciosa, atenta, lúcida, enfim, um ser reflexivo, em potencial. “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura muito particular” (ASSIS, 1970, p. 45). Por diversas vezes, o narrador acentua as habilidades da personagem, a reafirmar que “Capitu refletia, refletia, refletia [...]” (ASSIS, 1970, p. 64).

Destarte, a minissérie destaca o poder de reflexão de Capitu, e mostra como ela age habilmente, a revelar comportamentos de dissimulação, intrínseco à personagem. Algumas cenas são emblemáticas, dentre elas, *A inscrição* e *O Penteado* porque mostram suas ações dissimuladas. Em *A inscrição*, Capitu e Bentinho encontram-se a rabiscar o muro, e Capitu inscreve os nomes: “Bento Capitolina”, mas, apaga rapidamente com o lenço que o narrador (Dom Casmurro) joga para ela. O motivo da rápida ação em apagar os nomes que ali estavam escritos, é a aproximação de Pádua (pai de Capitu) quem pede para que ela não estrague o reboco do muro. Capitu, sem hesitar, faz o desenho de uma caricatura e diz ao pai que é o retrato dele. Ainda em continuação dessa cena, seu pai pergunta se estão jogando siso (jogo em que os participantes devem ficar com a fisionomia séria), e Capitu age dissimuladamente ao responder que sim, mas que Bentinho ri logo porque não aguenta. Para legitimar sua resposta, convida Bentinho para a brincadeira, mas, ele não ri. Capitu justifica que Bentinho já tinha rido das outras vezes, e não ria pelo constrangimento de ele estar perto. Naquele instante toca-se um som de suspense que contribui para acentuar a tensão daquele momento.

A cena anteriormente descrita não passaria de uma mera reprodução da figuração da personagem Capitu no romance, se não fosse por três elementos a destacar: O som (audível) de suspense, o giz e o lenço. A começar pelo último, a presença do lenço confere interligação entre os elementos da narrativa literária – narrador e personagem, transpostos pela mídia, na qual integra o tempo. Ora, o narrador (Dom Casmurro) está em cena, e no momento que o pai de Capitu aproxima-se, é ele (o narrador) quem joga o lenço para que Capitu apague os nomes escritos, ou seja, a alternativa de dissimulação advém primariamente de Dom Casmurro e não, propriamente de Capitu. Para tanto, o prego que Capitu riscava o muro, na narrativa literária, é substituído pela efemeridade de um giz na transposição intermediária, e finalmente, a tensão se completa pela linguagem auditiva, que ocorre pelo som de suspense.



Além de dissimulada, a personagem é persuasiva, e para atestar esse ponto, a linguagem do suporte narrativo coloca Capitu em um nível de superioridade em relação a Bentinho. Na cartela *Um plano*, a câmera foca na gesticulação e no olhar de Capitu que se fixa em Bentinho e põe-se a ditar como deve proceder para livrar-se do seminário: “Não lhe fale acanhado. Tudo é que você não tenha medo, mostre que há de vir a ser o dono da casa, mostre que quer e que pode [...]” (ASSIS, 1970, p. 30). Nesta cena, o narrador observa o casal pela penumbra de uma janela, e a veemência do discurso de Capitu se dá na forma de um som, de quem está a bater com as mãos na mesa, a determinar o que deve ser feito. Para o efeito, a câmera balança no momento em que o som é reproduzido, e a entonação da voz de Capitu ocorre por gradação “Ande, peça, mande.” (ASSIS, 1970, p. 30).

Ao tratar de uma das personagens femininas de maior relevo da narrativa machadiana, Luis Fernando Carvalho utiliza o espelho como um elemento que denota a refiguração de Capitu, a transcender o romance. No capítulo *O penteado* do romance, o espelho desempenha apenas a função de um simples objeto a compor os acessórios pertencentes à Capitu adolescente. Mas, na televisão a imagem de Capitu e do ambiente são refletidas com destaque, juntamente com a música, sobretudo, a destacar as sensações afetivas do espectador. No romance não há descrição da Capitu adulta diante do espelho a rememorar os momentos da adolescência com Bento Santiago, mas esse recurso aplica-se ao recurso televisivo.

Para além do exposto, destaca-se que o reflexo de Capitu no espelho remete à duplicidade de um ser que é bipartido pelo lado externo e interno, e sempre será visto por vários ângulos. Nesse sentido, os lados opostos da personagem estão na esfera da inversão, no olhar de quem está a contemplá-la.

A duplicidade da personagem intensificada ao longo da narrativa midiática se corporifica também pelo narrador (Dom Casmurro). Nas cenas finais da minissérie, o narrador está a contar suas memórias, revestido, principalmente, por um dos figurinos que Capitu trajava em cena. A declaração final do narrador provém da narrativa literária, tendo como cerne a personagem Capitu. Para ele, nenhuma caprichosa fez esquecer sua primeira amada. Posto isso, volta à caracterização emblemática: “Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 1970, p. 185). Em formas de duplicidades envoltas em camadas, está a

sobrevida de Capitu, de modo que o narrador põe-se a questionar, “O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos” (ASSIS, 1970, p.85). Por fim, conclui e convoca o leitor/espectador, “se te lembrás bem da Capitu menina, há de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca” (ASSIS, 1970, p. 85).

Portanto, resta ao “desgraçado leitor” machadiano retirar as cascas que envolvem Capitu, e observar os seus ciclos de “sobrevida”, analisando-a para além das últimas páginas da narrativa literária, uma vez que a sedução dos “olhos de ressaca” avança o tempo e traga o leitor.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**, Catânia editora, São Paulo, 1970.

CARVALHO, Luis Fernando. **Diálogo com o diretor**. In: Capitu/ [minissérie de Luiz Fernando Carvalho; escrito por Euclides Marinho; colaboração Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik]. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p.75.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2013.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Editora Brasiliense, São Paulo, 1990.

REIS, Carlos. **Pessoas de livro: estudo sobre personagem**. Coimbra. Universidade de Coimbra, 2015.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. 7. Ed. Coimbra: Almedina, 2002.

<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisséries/capitu.htm>

(acesso em 16 de Março de 2017)

<http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL879856-7084,00->

[MINISSERIE+CAPITU+VAI+APRESENTAR+ANGELINA+JOLIE+BRASILEIRA.html](http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL879856-7084,00-MINISSERIE+CAPITU+VAI+APRESENTAR+ANGELINA+JOLIE+BRASILEIRA.html) (acesso em 19 de Março de 2017)

<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/machado-vivo-e-atemporal-1.284557> (acesso em 19 de Março de 2017)

ESPECTRO DA TRAIÇÃO EM A MULHER SEM PECADO,

DE NELSON RODRIGUES

Claudiomar Pedro da Silva (UNEMAT/SEDUC-MT)¹

Agnaldo Rodrigues da Silva (UNEMAT)²

Resumo: No presente artigo proponho uma análise do espectro da traição no texto cênico *A mulher sem pecado* (1941), de Nelson Rodrigues. Na peça, o protagonista Olegário atua sob pressão e suas ações são encadeadas pelo ciúme e pela desconfiança obsessiva quanto a fidelidade de Lídia. A traição é um tema recorrente na produção de Nelson Rodrigues, que utiliza a figura da adúltera como um arquétipo para representar a condição humana. A atmosfera de corrupção presente no âmbito familiar envolve Lídia, sua transgressão representa a tentativa de realização do desejo humano, o rompimento do casamento opressor e a liberdade para a realização de suas fantasias eróticas não obtidas na relação conjugal.

Palavras-chave: Traição. Obsessão. *A mulher sem pecado*. Nelson Rodrigues.


*em cada família, há trevas
que convém não provocar.*
Nelson Rodrigues

A produção cênica de Nelson Rodrigues é constituída de dezessete peças que compõem um repertório polêmico e inovador: histórias, temas, personagens, língua, cena. Uma verdadeira revolução em nossa dramaturgia que apresenta cena dinâmica, dividida em diferentes planos, com tempos paralelos e repetições e, por isso, chegou a ser reconhecido por muitos críticos como o mais imponente dramaturgo nacional. Acerca do caráter inovador de sua produção cênica Sábato Magaldi afirma que “É preciso conhecer a realidade teatral brasileira de inícios da década de quarenta para avaliar a força inovadora representada por Nelson Rodrigues”. (MAGALDI, 2010, p. 5).

Nelson procura se aproximar do público ao tratar de temas que causam uma sensação de estranheza. O conflito é pensado sob a ótica de romper com o cotidiano subsidiado pelos polêmicos assuntos envolvendo relacionamentos familiares repletos de cenas de ciúmes, traições, sexualidade e morte. Outro aspecto que merece destaque é a

¹ Doutorando em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT/PPGEL e Professor da rede estadual de ensino de Mato Grosso – SEDUC-MT. E-mail: claudiomarp@hotmail.com

² Professor orientador da pesquisa – UNEMAT/PPGEL




caracterização das personagens e suas ações, que em consonância com suas circunstâncias são bons ou são maus, dependendo de seus interesses próprios. A produção inovadora de Nelson Rodrigues renova a estrutura teatral e indica novos caminhos à moderna dramaturgia brasileira, capaz de apresentar em cena uma determinada concepção do indivíduo moderno em relação à vida humana, confirmando a premissa de Barthes que “o teatro é um ato total. (BARTHES, 2007, p. 43).

Neste artigo, proponho uma análise investigativa acerca da temática da traição na peça inaugural de Nelson Rodrigues *A mulher sem pecado*. Escrita em 1941, foi ao palco pela primeira vez em 9 de dezembro de 1942, no Teatro Carlos Gomes do Rio de Janeiro. O drama em três atos apresenta Olegário, empresário bem sucedido, casado com uma bela mulher, mas que tem relacionamentos extraconjugais para realizar os desejos que o limite de esposa não permite. Passa-se por paraplégico, fica sete meses em uma cadeira de rodas com a finalidade direta de testar a fidelidade de Lídia. O desequilíbrio do marido aumenta gradativamente na trama, assim como o ciúme da linda esposa, que tem origem humilde, elemento que a põe em situação de inferioridade.

A figura da traição é o fio condutor da análise e o dramaturgo já ironiza no título da peça, uma vez que há uma contradição entre os termos “mulher” e “pecado”, que interpretados e referenciados nos padrões morais da década de 1940, vê-se que não há mulher sem pecado na peça. Lídia sente-se envolvida na atmosfera de corrupção que está inserida no âmbito familiar. Ela representa a mulher oprimida que deseja a liberdade passional, cansada de sentir-se abandonada e perseguida pelo esposo por doentia suspeita, o que torna o cotidiano familiar um caos sem limite a ponto de desejar frequentemente a morte de Olegário. O desejo de liberdade do círculo opressor do casamento é materializado pela fuga com o motorista Umberto, o homem mais ousado do entorno do convívio familiar. Partir com o motorista representa a liberdade das trevas que o matrimônio opressor simbolizava.

A figura da adúltera na obra de Nelson Rodrigues representa mais do que a traição banal. É uma representação da condição humana. A peça apresenta a recusa do cotidiano que a liberta da frustração feminina e abre espaço para o domínio da fantasia erótica. O espectro da traição, representado pelo pecado moral surge da vontade de realizar o rompimento de uma condição passiva das amarras de seu casamento.




A trama é linear e apresenta cenário único com “[...] *um fundo de cortinas cinzentas. Uma escada. Mobiliário escasso e sóbrio*” (RODRIGUES, 1981, p. 45, grifo do autor). O conflito dramatizado na peça entre Olegário, que representa as atitudes obsessivas e Lídia, que representa a passividade da esposa diante das perseguições do marido é o elemento que conduz a trama, as demais personagens vivem a serviço das obsessões de Olegário.

As personagens sustentam a ficção dramática ao vivenciarem as ações da trama e produzir os conflitos. Denominadamente são seus diálogos e atitudes que contribuem para a composição teatral, sendo elemento determinante da ação, uma vez que “quem conduz a ação, produz o conflito, exercita a sua vontade, mostra os seus sentimentos, sofre por suas paixões, torna-se ridículo na comédia, patético na tragédia, ri, chora, vence ou morre, é a personagem.” (PALLOTTINI, 2015, p. 24).

Em *A mulher sem pecado*, Nelson Rodrigues caracteriza as personagens apenas com o que subsidia o todo dramático “Assim, importa de cada uma apenas a faceta que acrescentará um dado novo à ação, fundamentando-a, sem sobrecarrega-la.” (MAGALDI, 2004, p. 14). Alguns contribuem com ações decisivas na trama. Inézia, que é uma das empregadas da casa, exerce uma função de investigadora de Olegário, informando os passos de Lídia. Maurício, o irmão de criação de Lídia dialoga com Olegário em sua definição acerca do que é a fidelidade. As ações de Umberto, o motorista da família, na trama são carregadas de mistérios e incertezas, no início da peça é também um investigador de Olegário, mas acaba conquistando Lídia. Há também na peça a personagem Menina que representa Lídia quando pequena e Dona Aninha, mãe de Olegário que se encontra a enrolar um paninho constantemente. Ainda figuram na peça outros personagens que contribuem com pequenas ações.

A transgressão é uma marca que Lídia carrega, pois tenta a todo momento ultrapassar os limites impostos pelas leis humanas e romper com as normas estabelecidas, tanto as normas sociais quanto as ditadas pelo marido opressor. Ela precisa de algo que a liberte, várias vezes reclama da não realização com o seu casamento e insatisfação sexual:

LÍDIA (*com amargura*) – Gostava, sim! Como não havia de gostar?
(*com raiva*) Quando me lembro que você - quantas vezes depois de um



beijo, de uma carícia... (*Olegário afasta-se com a cadeira*) vinha me falar de seus negócios! Essa mania de ganhar dinheiro!

[...]

LÍDIA (*excitada*) – Feliz, eu! (*afirmativa*) Nunca fui, meu filho! (*com ironia e noutro tom*) Como eu poderia ser feliz abandonada? Abandonada, sim, por um marido que chegava em casa às 2, 3 horas da manhã!”

[...]

LÍDIA - As minhas amigas me contam coisas... E eu fico espantada, espantadíssima... Nem abro a minha boca, porque não convém... Eu sou uma esposa que não sabe nada, ou quase... No colégio interno, aprendi muito mais que no casamento. Parece incrível!


(RODRIGUES, 1981 p. 69-70, grifo do autor).

Para Olegário há uma diferença bem demarcada entre amante e esposa, amantes são para as aventuras das mais diferentes ordens ou gostos e a esposa é para fins de reprodução humana. “OLEGÁRIO – Você era esposa, e não amante! E eu não podia, compreendeu? Para a esposa, existe um limite!” (RODRIGUES, 1981, p. 70).

Outro aspecto fundante está diretamente ligado às relações humanas, num primeiro momento Lídia estabelece um conflito consigo mesma, suas faltas e seus excessos, em seguida nas relações com o outro, com Olegário que a oprime e não lhe propicia a condição de mulher amada e realiza. O autor deixa pista de que ela chega a desejar a morte do marido, mesmo que indiretamente em conversa com Dona Aninha “[...] Mas não passa um dia que eu não deseje a morte de teu filho! (*sonhando*) Olegário morto... Sem sapatos e com meias pretas, morto... De smoking e morto!” (RODRIGUES, 1981, p. 100, grifo do autor).

O protagonista Olegário é um homem da classe média da sociedade carioca, casado, de meia-idade e “paralítico”. O ciúme que sente da esposa o leva a passar a trama toda perseguido pelo fantasma da traição, porém ele quer confirmar a existência de uma esposa fiel, a sua. Para ostentar a posse da mulher honesta, além de linda e dedicada ao marido. A suspeita que sente de Lídia o leva a perseguir os seus passos, chegando a ofendê-la e em outros momentos colocando coisas em sua cabeça.

OLEGÁRIO – Você olha pra mim com um olhar de mártir! Pois bem. Agora mesmo, neste minuto, você pode estar-se lembrando de um amigo, de um conhecido ou desconhecido. Até de um transeunte. Pode



estar desejando uma aventura na vida. A vida da mulher honesta é tão vazia! E eu sei disso! Sei!

[...]

OLEGÁRIO – O que quero dizer é simples até demais. Eu admito que você não fez nada. Que não pecou... ainda.

LÍDIA (*irônica*) – Ainda? Que mais?

OLEGÁRIO (*noutro tom*) – Admitamos que não houve nada – até agora. Mas... e a sua imaginação?

LÍDIA (*espantada*) – O que é que você quer dizer com isso?

OLEGÁRIO – Quero dizer o seguinte: seus atos podem ser puríssimos. Mas seu pensamento nem sempre – seu pensamento, seu sonho. Quem é que vai moralizar o pensamento? O sonho? Você, talvez!

OLEGÁRIO – Se um homem é assim – qualquer homem – por que será diferente a mulher? Se eu posso vibrar com uma bela mulher, por que não vibrará você com um belo homem? Mesmo que esse homem seja um transeunte?

[...]

OLEGÁRIO – Esses rapazes de praia que as mulheres veem na rua. Você vai-me convencer que nunca viu um que a impressionasse? Vai? Um rapaz moreno, forte, de costas grandes, assim. (*faz respectivamente o gesto*) Você nunca beijou em pensamento um homem desses? Hem? Beijou, claro! Não tem ninguém – ninguém – tomando conta de sua imaginação.

(RODRIGUES, 1981, p. 55-57, grifo do autor).

O espectro da traição acompanha Olegário desde o início da peça, inicialmente com suspeitas, pois para ele os antecedentes de Lídia a marcam como uma esposa não confiável, mas Lídia não oferece explicitamente risco ao marido, ainda. Por outro lado, a sua obsessão ganha ares de loucura, visto que para ele nenhuma mulher é fiel. O medo de ser reconhecido como homem traído pela esposa e de se expor é uma criação social que atinge diretamente o protagonista em defesa de sua honra e virilidade. No início do segundo ato ao inventar a história do amante com as pernas esmagadas, o faz com o intuito de Lídia confessar algo,

OLEGÁRIO (*berrando*) – Foi! Foi seu amante! Ficou com as duas pernas esmagadas!

(*Lídia recua, de frente para Olegário, em direção da escada*)

Lídia – Não! Não! Eu não tenho amante! Nunca tive amante!

(*Olegário a acompanha, na cadeira de rodas*)

OLEGÁRIO (*num grito estrangulado*) – Me enganando... Me traindo...

LÍDIA (*com expressão de terror*) – Eu vou-me embora. Não fico mais aqui!

OLEGÁRIO (*impulsionando a cadeira, enquanto Lídia recua*) – Vai embora, para onde? (*como que caindo em si*) Lídia! Venha cá, Lídia!

LÍDIA (*no segundo degrau, de frente para Olegário, obstinada*) – Eu vou-me embora!

OLEGÁRIO (*encostando a cadeira na escada, em pânico*) – Não, Lídia! Desça! Eu menti! Desça!

(RODRIGUES, 1981, p. 67, grifo do autor).

A maneira que Olegário controla a esposa expõe uma certa superioridade masculina, contudo sua condição o faz sentir inferior a Lídia e constantemente testa a fidelidade da esposa, mas não consegue lograr êxito com a situação de mentira. Essas atitudes de suspeita fazem com que Lídia nutra o desejo de ser amada, tratada como esposa. É pertinente ressaltar que mesmo dando ouvido ao seu inconsciente e ao que os outros falam de Lídia, no trabalho por exemplo, o protagonista não aceita que ninguém suspeite de sua esposa, somente ele “OLEGÁRIO (*sombrio, voltando-se para Joel*) – Agora uma coisa, Joel. Eu quero avisar a você o seguinte: tudo o que dizem de minha mulher é uma infâmia. Minha mulher é honestíssima – está ouvindo?” (RODRIGUES, 1981, p. 62, grifo do autor).

O discurso machista e as ações do protagonista abrem lacunas para que outros possam vir a saciar os desejos de Lídia. Nelson Rodrigues aborda temas que problematizam as relações familiares, pondo em xeque os tabus e preconceitos da sociedade ao desvelar o subconsciente das personagens em tempos e espaços distintos. Nessa perspectiva, Olegário enaltece o gosto do dramaturgo por paradoxos, pois ao se convencer que a esposa lhe é fiel, Lídia decide trair e fugir.

OLEGÁRIO – Farsa, simulação... Um médico, bêbado, irresponsável, que me devia dinheiro, disse a todo mundo – inclusive à minha mulher – que eu era um caso perdido... Que não ficaria bom nunca... Compreendeu?

MAURÍCIO – Mas por quê? Para quê?

OLEGÁRIO – Foi uma experiência... Uma experiência que eu fiz com Lídia... Precisava saber, ter uma certeza absoluta, mortal... Agora sei, agora tenho a certeza... Há, no mundo, uma mulher fiel... É a minha... E perdão, Maurício... Chama a tua mãe... Ela me perdoe também... Vou-


me ajoelhar diante de Lída... (*exaltado*) Milhões de homens são traídos... Poucos maridos podem dizer: “minha mulher” ... eu posso dizer – minha! (*riso soluçante*) Minha mulher (*corta o riso, senta-se na cadeira*) (*grita*) Lída! Lída!

(RODRIGUES, 1981, p. 103, grifo do autor).

Depois que Olegário chega ao fim de sua investigação e confirma que a esposa lhe é fiel, ele põe fim a farsa e vai à procura de Lída, porém já não a encontra. Inézia lhe entrega um uma carta, imediatamente ele começa a ler “Olegário! Parto com Umberto. Nunca mais voltarei. Não quero seu perdão. Adeus. Lída.” (RODRIGUES, 1981, p. 103). O protagonista fixa o olhar na carta e reflete sobre suas ações que o levam à ruína que culminou na traição da mulher e na última indicação cênica “(*Olegário aproxima-se de D. Aninha. Esta continua, na sua atitude, enrolando o eterno paninho. Olegário encosta o revólver na frente.*)” (RODRIGUES, 1981, p. 103, grifo do autor). Nelson nos dá uma pista do fim trágico da peça, com o possível suicídio do marido traído. “A rubrica final determina que Olegário encoste o revólver na frente. Presumivelmente, vai suicidar-se.” (FRAGA, 1998, p. 51). A obsessão de Olegário em comprovar a fidelidade da esposa não deixa de ser uma forma de loucura. Olegário poderia conviver bem com a esposa, porém o fantasma da traição o levou a atitudes que oprimiu Lída e ele a perdeu.

O ciúme é uma das emoções que constitui a natureza humana, todos somos ciumentos em maior ou em menor grau. Segundo Rosset (2004) o ciúme pode surgir quando um dos parceiros não está conectado com o outro como o outro o imaginara e é exposto quando o relacionamento é ameaçado, devido a interferência de um rival. No caso de Olegário o ciúme surge como uma obsessão, para a confirmação da pureza e lealdade de Lída e com medo de ser trocado por outro.

O autor estrutura a peça *A Mulher Sem Pecado* em torno da temática da traição à medida em que a peça vai evoluindo a sucessão de cenas nos induz a compreender que ele apresenta a traição como suspeita no início da peça com o comportamento das personagens e suas descrições nas indicações cênicas. Bem como o relacionamento conjugal de Olegário e Lída, que vive em constante tensão provocada pelo ciúme. O ciúme obsessivo contribui para os traços de sua obsessão, passando a perseguir sua esposa, pois teme a possibilidade de traição. A partir das ações que desencadeiam a traição de Lída como fato consumado há uma mudança nas atitudes comportamentais da



personagem. De esposa submissa para uma mulher que reage às ações do marido, rompendo a obsessão de posse do esposo.

A traição de Lídia representa a tentativa de realização do desejo desorganizado do ser humano, o rompimento do casamento opressor e a liberdade para a realização das fantasias eróticas não obtidas na relação conjugal. Nelson finaliza a peça tragicamente com a punição do marido traído, uma vez que perde a esposa para um empregado e por ter implantado pensamentos pecaminosos na mente de Lídia.

Referências

BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues expressionista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

MAGALDI, Sábato. *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global, 2004.

_____. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo I: peças psicológicas*. Organização geral e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROSSET, Solange Maria. *O casal nosso de cada dia*. Curitiba: Sol, 2004.

DA LITERATURA AO CINEMA DE ANIMAÇÃO: O VELHO E O MAR, DE ERNEST HEMINGWAY, ADAPTADO POR ALEKSANDR PETROV

Francisca Maria de Figuerêdo Lima (UESPI)¹
Orientador: Prof. Dr. José Wanderson Lima Torres (UESPI)

Resumo: Essa pesquisa trata de uma análise comparativa entre a obra literária *O Velho e o Mar* (1956), de Ernest Hemingway e sua adaptação cinematográfica homônima, de 1999, realizada por Aleksandr Petrov. Analisamos de que maneira ocorre o diálogo entre a obra literária em estudo e sua adaptação, observando a recriação da narrativa, com base nos trabalhos de Miranda (1971), Barbosa Júnior (2001), Graça (2006) e outros sobre as especificidades do cinema e da arte da animação, desde suas características até as suas implicações criativas.


Palavras-chave: Adaptação cinematográfica; Cinema de animação; O Velho e o Mar.

O filme *O Velho e o Mar* (1999), que é baseado no romance homônimo de Ernest Hemingway, de 1952, e ganhador do prêmio cinematográfico *Oscar* na categoria curta-metragem de animação em 2000, é produto de um trabalho manual e meticuloso, realizado pelo animador russo Aleksandr Petrov. Feito quadro a quadro, com o total de vinte e nove mil fotogramas e cerca de vinte minutos de duração, o curta-metragem foi finalizado após quase 3 anos de processo de criação.

O filme é uma animação experimental, um tipo de criação cinematográfica diferenciado que apresenta novos meios de produzir os movimentos na imagem. A técnica experimental característica de Aleksandr Petrov consiste na pintura a dedo com tinta óleo em chapas de vidro que, sobrepostas e retroiluminadas, formam a cena completa. O artista fotografa as cenas produzidas na medida em que vai modificando sutilmente cada uma para formar o movimento da imagem.

Neste estudo intenta-se trabalhar uma obra que faz parte dessa ramificação do cinema que é ainda pouco debatida. A arte da animação, na verdade, surgiu antes mesmo do próprio cinema como arte; desde as primeiras tentativas de ilusão visual como a projeção de imagens através das chamadas lanternas mágicas, no século XVII, a imaginação humana já descobria meios de expressar arte através de recursos plásticos e/ou sonoros. Miranda (1971, p. 15) define a arte animada como sendo “toda criação cinematográfica realizada imagem por imagem”, que “cria os fatos por meio de outros meios além do registro automático”, e tem a sua essência no movimento, como complementa Barbosa Júnior (2001). O que difere o cinema em *live-action* do de

¹ Especialista em Ensino de Língua Inglesa e Portuguesa (IESF), Mestranda em Letras (UESPI).
Endereço eletrônico: franmflima@gmail.com.




animação é essa capacidade de abarcar em seu meio desde os elementos visuais, plásticos, sonoros, verbais, até os literários.

Atualmente o cinema de animação é um dos grandes produtos da indústria cinematográfica visto, principalmente sob os parâmetros estabelecidos pelo realizador Walt Disney, como um produto voltado especialmente para crianças; no entanto, é na vertente experimental que se pode encontrar um nível mais aprofundado dessa arte. Segundo Miranda (1971), “As distinções são nítidas: enquanto o cinema experimental de animação está voltado para uma vertente de criação artística, o cinema tradicional de animação está voltado para uma vertente de criação comercial” (MIRANDA, 1971, p. 58).

Ambas vertentes possuem, do mesmo modo, algo em comum. Tanto a animação tradicional quanto a experimental são constituídas de uma linguagem também própria, esta que se situa entre a técnica e a arte, de modo que, juntas as três, ocorre a viabilização da expressão artística. Nesse tipo de adaptação animada, os elementos de criação concreta são a linha, a superfície, o volume, a luz e a cor (BARBOSA JÚNIOR, 2001).

Do mesmo modo que o cinema em geral, o cinema de animação pressupõe numerosos domínios diferentes, semiologicamente irreduzíveis entre si: não apenas a composição óbvia de imagens e sons, mas, menos evidente, a interpenetração complexa de elementos provenientes da pintura e da escultura; da arquitetura; da música; dos textos escritos; da representação dos corpos em movimento; da voz como emanção humana; etc. (GRAÇA, 2006, p. 194).

O trabalho do animador, especialmente o que faz uso de técnicas experimentais, consiste no domínio desses elementos, para, a partir de seu papel inicial de leitor, desenvolver seu papel de artista; no caso de Petrov, caracteristicamente pictórico. O cinema de animação oferece ao artista a vantagem da liberdade entre a ideia e sua realização, como defende Miranda (1971), o realizador é como um pequeno deus diante do seu universo criacional. O fato de ele visualizar mentalmente, a partir de leituras e interpretação primeiras, a tela e a imagem que representará o texto-base, o torna ao mesmo tempo uma espécie de juiz e/ou vidente, em cujas mãos o espectador será um instrumento dócil e manipulável, até certo ponto.




Mais do que uma linguagem comum, o cinema de animação possui uma dimensão poética, e assim é essencialmente um trabalho criativo, semelhante, ou até mais demorado, que o de um autor de romance. “Nossa imaginação, diante de um filme é estimulada mais pela sua carga de subjetividade que pelas qualidades intrínsecas de sua forma. A pintura só pode contar uma estória se esta puder ser mostrada numa sequência [...]” (MIRANDA, 1971, p. 32)

Um dos importantes realizadores do cinema experimental, o canadense Norman McLaren, dá uma definição de animação que vai de encontro a um importante aspecto do trabalho realizado por Petrov, e ao que pretendemos destacar neste objeto de estudo:

A arte da animação não é dos DESENHOS-que-se-movem, mas a arte dos MOVIMENTOS-que-são-desenhados.
O que acontece entre cada fotograma é muito mais importante que o que existe em cada um deles.
A animação é, portanto, a arte de manipular os interstícios invisíveis que jazem entre os quadros. (MCLAREN *apud* GRAÇA, 2006, p. 190).

Petrov não anima ou movimenta o que desenha, ele desenha o movimento. As transições entre um plano e outro são, desse modo, uma parte de grande destaque no filme selecionado. O animador dá significado à movimentação da imagem, de modo a recriar os movimentos com os fotogramas – que são cada impressão fotográfica ou quadro unitário de um filme cinematográfico – e, além de criar significado nas imagens e nas entre-imagens, com isso ele produz sensações diversas no espectador, de modo que a experiência artística seja completa. Entre os fotogramas está o sentimento, a brecha para a absorção daquilo que ele intenta passar para quem assiste.

Pode-se observar como ocorre o processo de adaptação através da observação e análise da recriação narrativa em modalidades artísticas diferentes, como essas. A partir da consideração do plano como uma forma de enunciado, é possível perceber na narrativa todas as características intrínsecas da história. Deve-se levar em consideração que há uma grande diferença entre o romance e o filme; pois no primeiro as ações do enunciado são ditas, e no segundo elas são mostradas. Assim, a narrativa cinematográfica é construída, dentre outras coisas, pela imagem, aquela que mostra a ação.




A unidade básica da narrativa cinematográfica, a imagem, é um significante eminentemente espacial, de maneira que, ao contrário da maioria dos outros veículos narrativos, o cinema apresenta sempre, ao mesmo tempo, as ações que fazem a narrativa e o contexto de ocorrência delas (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 62);

Essa imagem, juntamente com o som e outros aspectos característicos, constroem o que se chama de linguagem cinematográfica. Dentro dessa linguagem, a função da imagem divide-se em três níveis de condução, segundo Eisenstein (*apud* MARTIN, 2005): primeiro ela *reproduz* o real, depois *afeta* nossos sentimentos e, por fim, toma uma *significação* ideológica e moral. A imagem é, portanto, a base da criação fílmica. Segundo o autor, suas características fundamentais residem no fato de ela ser: uma realidade material de valor figurativo que suscita no espectador um sentimento de realidade; uma realidade estética de valor afetivo que provoca sensações que talvez a imagem real não provocaria, e emociona pela representação que dá dos acontecimentos mais do que pelos próprios acontecimentos; também uma realidade intelectual de valor significante, visto que apenas *mostra* e não *demonstra*.

É fundamental destacar que, nesse plano da significação, pode-se dar à imagem os significados mais contraditórios, devido ao seu sentido ambíguo, polivalente, mas ela sozinha não nos permite compreender o que quer passar, é necessária uma construção do cineasta. E essa construção é feita através de um elemento primordial – e o mais específico – dessa linguagem: a montagem, que está diretamente relacionada ao efeito que o filme produz no espectador. Kulechov defende que a montagem liga as imagens umas às outras “interiormente, pela indução inevitável de uma corrente de significação” (*apud* METZ, 1972, p. 64), de modo a fazer com que o espectador entenda o que ele supõe que ela intenciona; e é através da montagem que a imagem se torna uma linguagem e coincide com a narratividade do filme.

Martin (2005) também apresenta outras funções da construção do discurso fílmico que devemos compreender, são elas: as das elipses, das metáforas e dos símbolos inculcados nessas imagens; destacando o valor fundamental dessas funções para a compreensão da arte, visto que um dos grandes princípios da linguagem cinematográfica é justamente a sugestão, e “tudo o que é mostrado na tela tem um sentido e, geralmente, um segundo significado que pode não aparecer senão depois de nele se refletir” (MARTIN, 2005, p. 117).




Quanto à significação dessa linguagem, Metz (1972, p. 130) diz que ela “é sempre mais ou menos motivada, nunca arbitrária. Há a presença de analogias, metáforas, entre outros recursos que constituem um jogo de evocação através de (meias) palavras/imagens. Essa capacidade de evocação é um dos segredos do poder de sugestão do cinema, e é um dos destaques da obra selecionada para estudo, pois se trata de um filme de curta duração, derivado de um romance igualmente curto em extensão, ou seja, uma narrativa sucinta, rápida, que tem uma grande carga significativa em sua construção.

Outra característica dessa linguagem é a sonoridade. Na obra em estudo, especificamente, esse é um ponto relevantemente ligado à imagem, que trata de um acontecimento dramático, no qual os recursos sonoros são fundamentais para a criação da atmosfera do filme. No cinema, esse elemento sonoro é responsável pela construção da experiência que o espectador vivenciará diante do filme, e é mais fundamental ainda na modalidade da animação. “A música, que é a última contribuição criativa nos filmes comuns, é uma das primeiras no caso do filme animado; a associação entre o ritmo visual dos desenhos e o ritmo musical é imprescindível” (MIRANDA, 1971, p. 26).

Graças ao acompanhamento sonoro, a imagem readquire seu verdadeiro valor realista, que permite uma continuidade material e dramática e liberta a imagem de sua função explicativa e a leva em direção a sua função expressiva. Os ruídos naturais ou humanos, a música e seus papéis rítmico, dramático e lírico acrescentam significação à ambientação e à densidade do momento. Em um drama como o filme de Petrov, esse aspecto é imprescindível para a construção da atmosfera da história.

Além de tudo isso, são deixados ainda vestígios ao longo do percurso narrativo, através dos elementos cinematográficos, a partir da construção de significados proporcionada pela montagem das imagens. Na montagem da narrativa clássica “o encadeamento das cenas e das sequências se desenvolve de acordo com uma dinâmica de causas e efeitos clara e progressiva”, isso traz “respostas às questões (e, eventualmente, enigmas) colocadas pelo filme” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 23).

Partimos agora para a análise de sequências selecionadas do filme, para ilustrar o que temos discutido aqui de acordo com os ensinamentos dos autores já mencionados e outros que agregam embasamento à discussão. O enredo do filme, que é baseado no



curto romance de Ernest Hemingway, conta a história de Santiago, um velho pescador em uma temporada de pesca sem sucesso, há 85 dias sem pegar um peixe.

O velho é descrito como um astuto e determinado pescador, que embora mal visto pelos outros por seu insucesso, não deixa de crer na sua capacidade de pescar. Ele demonstra estar em sintonia com uma parte da natureza, pois com um conhecimento quase sobrenatural, intuitivo, ele embarca mais uma vez ao mar para tentar mostrar seu valor. Assim, Santiago leva o seu barco para uma distância maior do que a dos outros pescadores e, quando está em alto mar, ele consegue fisgar um marlim, mas o peixe é tão grande que demora duas noites e dois dias para derrotá-lo, chegando ao fim em um ponto de extrema exaustão, além dos ferimentos causados pela linha nas palmas das mãos. Sua batalha não para após isso, no entanto. A parte mais difícil é levar a enorme carcaça de peixe de volta à costa.

Na viagem de volta para casa, o peixe amarrado ao lado do barco, atrai tubarões famintos. No decorrer da luta de Santiago contra os muitos tubarões que aparecem, eles comem toda a carne do peixe. No fim, quando Santiago finalmente livra-se deles e chega à costa, resta apenas o esqueleto do marlim, mesmo assim todos se surpreendem com o tamanho da carcaça. Esgotado física e emocionalmente, ele deixa o esqueleto no barco e vai para sua casa, cai na cama e adormece.

Logo no início no filme, Petrov desenvolve uma sequência narrativa onírica, na qual a mudança de plano ocorre de forma sutil, com a transmutação das imagens nos seus elementos seguintes. Identificamos que esse tipo de transição é feito no decorrer de todo o filme. No cinema *live-action* muitos diretores optam, também, por transições entre planos de fora interligada, ou sobreposta, nas quais, por exemplo, um quarto escuro de uma casa se transforma em um céu negro, sem cortes bruscos, mas apenas com uma transição sutil. Esse exemplo é o que Martin (2005, p. 110) chama de “fusão encadeada”, que tem como função justamente tornar o corte brusco algo suave.

Na animação experimental de Petrov, pelo fato de ser uma arte estritamente manual, esse tipo de construção acaba contribuindo para a significação da cena em si, considerando que é um sonho do protagonista. Vejamos abaixo os fotogramas:

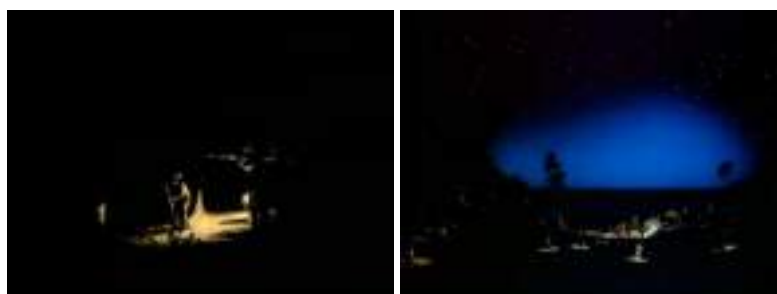


Santiago tem sonhos recorrentes com a época em que esteve na África, e se lembra vividamente dos animais como os elefantes e os leões, na praia. Nessa composição, identificamos o sonho pela imagem do menino, o Santiago criança, que navegava para a África, olhando maravilhado para a ilha em que aportam. Observamos um plano bem aberto da praia, com o que aparentam ser montanhas ao fundo cobertas de neblina, que se transformam, ao longo de um *travelling* para frente, em elefantes, como se essa mudança se desse em função da ação dos ventos sobre a neblina.

Configura-se em uma ligação fundamentada em analogia tanto plástica, quando psicológica: plástica porque, em um sentido material e, talvez, estrutural, a grandeza das monsthanas refere-se à grandeza do porte dos elefantes; enquanto no sentido dinâmico liga o movimento das nuvens (ou neblinas) ao movimento do caminhar dos animais. É analogia psicológica porque a ligação se dá a partir “daquilo que o personagem procura ver” (MARTIN, 2005, p. 113), que nada mais é do que o pensamento, neste caso o inconsciente onírico, derivado da tensão mental do personagem.

Dessa mesma neblina, já em um plano mais fechado, surgem cervos saltitando em direção ao ponto de vista do espectador, até sumirem e serem seguidos por leões. Ao final dessa sequência vemos o velho dormindo em sua rede, reiterando a ideia de sonho. Levando em consideração os processos subjetivos da construção narrativa, dentro da linguagem cinematográfica, toda essa sequência pode ser interpretada como representação da interioridade do protagonista, de um conflito interno. Nos sonhos, a imagem dos leões não é destacada à toa; ela é evidentemente associada à juventude de Santiago, sugerindo a oposição de forças, no decorrer de seu ciclo de vida. Agora já velho, ele se sente como os leões predadores, mas a própria imagem dele acordando de seu sonho, de sua aparência de cansaço e velhice, vêm em oposição a isso.

Em seguida, identificamos o que Martin (2005) chama de abertura em fusão, ou fusão a negro, que separa uma sequência da outra, no caso da obra em estudo, através do escurecimento da imagem, denotando a passagem não só de tempo como de lugar.




Petrov usa o contraste do preto, representando a escuridão das primeiras horas do dia, com o alaranjado das lanternas do velho, da criança e dos outros pescadores que saem logo cedo para a pescaria, seguidas pela presença de um azul mediano do céu, ainda estrelado, na véspera do amanhecer. Como Martin (2005) afirma, essa fusão ilustra o momento de uma passagem sensível da narrativa, no caso em questão, da saída do velho à pescaria que deve ser decisiva para sua vida naquele momento, em que ele tentará ir mais longe do que qualquer outro pescador já foi, para conseguir provar seu valor como pescador.

Representando a imensidão do mar, que juntamente com o velho e o gigante peixe, é o destaque dessa narrativa, Petrov faz novamente uma composição de analogias plásticas.



Vemos em destaque a miudeza do barco do velho adentrando à imensidão do mar que é claramente comparada com a do céu, até que se chega a uma verdadeira fusão entre água e nuvens, que ora parece um reflexo do céu no mar, ora parece que o velho navega no próprio céu. Já é possível ter a noção de que a paleta de cores usada pelo



animador é composta, em sua maioria, por uma variação de azuis, tendo em vista que a maior parte da narrativa se passa em alto mar. Este azul varia conforme a tensão da cena, sendo os azuis mais claros para os momentos de calma, de silêncio, até mesmo de introspecção, e os tons mais escuros para os momentos de conflito do velho, sejam mentais ou concretos, na incerteza da noite.


Esses planos evocam um tema destacado na composição do personagem, o sentido de unidade entre ele e o ambiente em que vive. Ele demonstra em suas reflexões em alto mar como uma parte da grande natureza, não como um antagonista externo, egoísta; a narrativa traz conexões entre Santiago e o que está a seu redor – os peixes, os pássaros, o céu, o próprio mar, evocando um sentimento de humildade característica do herói para quem a derrota e a vitória são facetas de uma mesma situação.

Após chegar ao que o espectador já aguardava, à captura de um grande peixe, dá-se início o chamado clímax da história. Nesse ponto, ocorre o que Chion (1989) denomina de “mudança de sorte”, que é um recurso narrativo universal para desenvolvimento dramático. “A mudança de sorte é, em geral, uma mudança de condição produzida por uma circunstância imprevista” (CHION, 1989, p. 152). O velho se vê diante da luta contra o peixe que poderia mudar sua vida enquanto pescador, que lhe renderia além da satisfação pessoal, um lucro financeiro e fama em sua região, e quando pensa que conseguiu derrotá-lo, surgem, então, seus piores antagonistas decorrentes da imprevisibilidade do oceano, os tubarões.

Considerações Finais

A intenção deste trabalho foi mostrar a parte de uma pesquisa que está ainda em andamento, em que as discussões analíticas estão apenas em seu princípio. Mas desde já podemos confirmar que a realização de Aleksandr Petrov é um rico exemplo de toda a capacidade criativa do cinema, para além dos recursos verbais, o cinema de animação é capaz de apresentar e evocar uma narrativa tão competente quanto a dos escritores de ficção. Isso merece ser destacado porque há ainda críticos que colocam o cinema como uma arte inferior à literária, por questões como, por exemplo, a própria diferença de “idade” entre as duas artes, por se considerar que a arte literária, por ser mais antiga, é necessariamente melhor (STAM, 2009).

O ato de analisar uma obra artística, que é caracteristicamente polissêmica, permite observações além do explícito, especialmente em objetos de sistemas



audiovisuais, como este, e pelo fato de a adaptação escolhida ser uma animação com técnicas experimentais, as possibilidades de análise aumentam. A análise que enfoca a princípio na estrutura, a busca pela narrativa, deve ser ainda mais desenvolvida de modo que possamos discutir sobre o processo de criação desta obra, destacando a sua relevância dentro dos estudos da arte cinematográfica. Somando as designações da linguagem cinematográfica, e também especificamente a linguagem da animação experimental, pretendemos construir uma análise aprofundada do objeto selecionado.

Referências bibliográficas

BARBOSA JÚNIOR, Alberto L. *Arte da animação: técnica e estética através da história*. São Paulo: Editora Senac, 2001.

CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GAUDREAU, André; JOST, François. *A Narrativa Cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GRAÇA, Marina Estela. *Entre o olhar e o gesto: elementos para uma poética da imagem animada*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

HEMINGWAY, Ernest. *O velho e o mar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.

METZ, Christian. *A significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MIRANDA, Carlos A. *Cinema de animação: arte nova / arte livre*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1971.

O Velho e o Mar. Direção: Aleksandr Petrov, Produção: Bernard Lajoie e Tatsuo Shimamura. Rússia, Canadá, Japão: Dentsu Tec, IMAX, Imagica Corp. 1999.

A PASSAGEM DO EU AO OUTRO: RELAÇÕES ENTRE A PRIMEIRA E A TERCEIRA PESSOA NO CINEMA DE NANNI MORETTI

Gabriela Kvacek Betella (UNESP)¹

Resumo: Desvendamos como o cinema de Nanni Moretti utiliza ao mesmo tempo estratégias de autenticidade, de ficcionalidade e de enfrentamento do real com a instabilidade dos gêneros e a autoexposição como mecanismos estético, crítico e autocrítico. Entre sujeito que narra e sujeito narrado nos filmes, observamos a utilização da voz *over* para marcar a terceira pessoa, além do deslocamento da figura de Moretti do protagonismo central, ao longo da sua filmografia, e assim notamos aparentes contradições no personagem interpretado pelo diretor, na voz que não é absoluta no comando do ponto de vista e na câmera que revela o “narrador narrado”, complementando-se numa enunciação adequada aos conteúdos críticos, capazes de cobrir a política, a sociedade, a produção cinematográfica e as questões familiares.

Palavras-chave: Literatura e cinema; Narrador; Nanni Moretti


Eu comigo mesmo – da literatura ao cinema

No século XIX, a preocupação com o “eu” se intensifica, passando por diversos estágios na filosofia, na psicologia e nos estudos sociais, ampliando os estudos sobre a mentalidade da burguesia. Enquanto isso, em meados do século, revelar ou ocultar a vida subjetiva era atividade muito séria: escreviam-se e liam-se profusamente biografias, na forma de diários, romances epistolares ou autobiografias, produção e consumo de pessoas obscuras ou de personalidades conhecidas. A multiplicidade da vida se instaura, e a literatura pede formas de representação capazes de abranger as dimensões de novas descobertas científicas, em especial relativas às capacidades e anormalidades da mente e do ser. O interesse científico e a literatura do oitocentos apresentam sintomas de uma grande tendência à introspecção. A transição da cultura vitoriana para o século XX foi marcada por momentos de esforço de todo um século para cartografar o espaço interior dos seres humanos (GAY, 1999, p. 11)².

Sedutora e, no entanto, arriscada, a introspecção caracterizadora da vida burguesa europeia se diferencia na tradição das preocupações humanas desde Platão, Marco Aurélio, Santo Agostinho, Montaigne, Goethe e Sterne, pelo fato de ser oferecida a um público mais amplo a partir do século XIX. O culto do “eu” e o autoescrutínio na produção literária preocupou alguns escritores. Goethe, por exemplo, chamou de

¹ Professora Assistente do Departamento de Letras Modernas, da área de língua e literatura italiana da FCL-UNESP-Assis. Contato: gabrielakvacek@uol.com.br

² Na tentativa de abordar o assunto da produção de memórias escritas e a transformação destas em gênero literário de sucesso na Europa, o estudo de Peter Gay norteia as considerações introdutórias deste tópico.




mórbido esse gosto pela subjetividade, classificando-o como forma de confissão da incapacidade do homem para conhecer o mundo e, a partir disso, conhecer a si mesmo – a burguesia europeia queimava etapas. De fato, um público pouco crítico, formado pelas ideias românticas sobre o amor e pelo ardor quase religioso envolvendo a arte de ouvir música e poesia, desenvolveu apreço irreversível pelas autobiografias, autorretratos, biografias, romances e obras históricas sobre o caráter das pessoas, diários e correspondências íntimas. Ao mesmo tempo, Marx, Nietzsche e Freud complicariam o modo como o “eu” percebe o mundo – o pensamento científico tentava recuperar as etapas queimadas. Prevaleceram, contudo, os desejos e anseios de expressão e sondagem da vida introspectiva através de todas as formas autobiográficas, com o risco de a escrita não consistir em descrever algo existente, mas em *criar* na medida em que se descreve.

Esses experimentos com a subjetividade, descoberta nas relações íntimas, determinaram gêneros literários e, por conseguinte, transfiguraram a manifestação privada em obra pública, pois muitas correspondências destinam-se, desde a sua concepção, à impressão. Assim, um gênero típico e verdadeiras obras primas da literatura do século XIX derivam da subjetividade dos epistolários e dos diários: o romance burguês e toda a narração psicológica em forma autobiográfica. O século XIX foi a época maior de autobiógrafos e leitores desse gênero, todos com os impulsos estimulados por editores, em busca de lucros ou respondendo ao apetite literário por esses temas.

O lado perigoso da produção e do consumo da escrita autobiográfica é a ingenuidade da leitura, risco para qualquer leitor de qualquer texto. Um dos méritos do século XX foi a incorporação da tendência à desconfiança sobre as alegações dos autobiógrafos e a sua jactância de autenticidade – pouca distância separa as construções artificiais, ao elaborarem uma imagem pessoal, das obras de ficção. Vale aqui mencionar habilidades da “memorialística ficcional” em misturar – confundindo o leitor ingênuo – a criação ficcional ao texto autobiográfico.

Assim como as cartas, também de prestígio editorial no século XIX, o diário fascinava pelo seu exercício de autodefinição, passível de manifestar fragmentos de uma confissão. Ambos são índices da necessidade de se declarar a alguém fictício ou a uma parte de si mesmo, disfarçada de confessor. Cartas e diários, mesmo não lidos por terceiros ou destinatários, são diálogos reais ou imaginados. Muitos diaristas atribuem




ao “querido diário” qualidades humanas, tratando-o como amigo discreto, desculpando-se e agradecendo a tolerância e fidelidade.

Muitos dos aspectos acima são aproveitados por produções literárias ao longo do século XX e por formas audiovisuais cuja base é narrativa. A manifestação pública do privado como exercício de autodefinição, as passagens confessionais, as dúvidas sobre a autenticidade, a criação de subjetividades múltiplas invadem formas artísticas, despertam interesses afins e exercem encantos. A conversa silenciosa parece contar com leitores-espectadores, fornecendo uma pista importante sobre a vida do protagonista: tanto quanto os vitorianos com sua necessidade de criar personagens independentes de si em cartas e diários, um realizador como Nanni Moretti mantém as marcas da expressividade e do envolvimento com o “eu” herdadas dos românticos, mas eleva seu depósito de sentimentos e reflexões ao status de *alter ego*.

A rigor, muitos diários não são representativos de uma atividade memorialista cuja discrição defensiva que preserva o passado de modo reconfortante. Os motivos para a composição de um diário íntimo no Ocidente variam muito, principalmente a partir do século XIX, assim como o grau de introspecção também muda. Mesmo com muitas faces, o diário precisa cumprir algumas exigências, entre as quais a escrita dia após dia, o autor como centro de observação ou de convergência de todos os acontecimentos, o “eu” predominando sobre o “tu” e o “ele”, a ausência de destinação a um público leitor – o autor não encaderna seu texto para impressão –, o domínio da interioridade, isto é, da ressonância dos fatos externos e nunca destes exatamente e, por fim, a extensão suficientemente longa. Assim, olhando para dentro de uma situação ficcional como a que foi criada por Nanni Moretti em seu *Caro diário*, não existe assiduidade e não sabemos ao certo qual a verdadeira extensão da escrita íntima.

Contemporaneamente, os gêneros híbridos com enfoque autobiográfico ganharam uma nova categoria. O termo autoficção foi criado pelo escritor francês Serge Doubrovsky em 1977, numa espécie de resposta a Philippe Lejeune, cujas reflexões deixavam duas questões em aberto no que diz respeito ao pacto ficcional com coincidência de autor e narrador-personagem, e no tocante ao pacto autobiográfico com autor e narrador de nomes diferentes. Doubrovsky (1977) percebe a necessidade de escrever uma obra de ficção com um narrador identificado ao autor, e considera a autoficção como recriação de experiências individuais do autor, uma estratégia que



assume o fato de que o texto recria uma realidade autobiográfica, mediada pela subjetividade.


No caso dos filmes de Nanni Moretti, a autoficção funciona como contribuição para uma certa mitologia que compõe uma figura de protagonismo disposta a confessar e recriar, numa atitude autoral voltada para discussões maiores que a própria vida. Quando se autoposiciona no centro da narrativa como representante de uma determinada geração, o diretor investe contra si mesmo e contra sua geração pós-1968, de formação de esquerda, as cobranças que reverberam (ou que se esperam) dos espectadores. Assim, percebemos que é insuficiente falar de autoficção para designar a estratégia da primeira pessoa de Moretti em seus filmes. Elegendo-se como primeira pessoa em suas obras inaugurais, ele expõe a vida e os artifícios, por meio de uma narrativa arbitrária. Então temos, de um lado, os protagonistas instáveis e, de outro, o valor de uma representação (de classe, de geração, de ideologia) instigante.

O espectador pode ver com naturalidade as inquietações e espirais ideológicas das tramas de *Io sono un autarchico* (Nanni Moretti, 1976) e *Ecce bombo* (Nanni Moretti, 1978), principalmente. Não seriam estranhos os jovens protagonistas conectados ao seu tempo. Moretti transforma uma inquietação particular em sentimento da primeira pessoa que representa. Formaliza artisticamente aspectos relevantes da vida ideológica da sua geração, oferecendo um parecer estético sobre os vacilos e incertezas. A crítica está inscrita na forma, pois a estrutura “narrativa” corresponde a uma desestrutura real.

“Motore”!!

Em qualquer narrativa, algumas escolhas são fundamentais para sua configuração. Assim, o ponto de vista ou foco narrativo³ pode ser deduzido a partir da narração pensada pelo autor, porém executada pelo narrador, que é um elemento do texto. O narrador pode se expor ao máximo, relatando em primeira pessoa, e em outros casos pode esconder-se, produzindo um relato em terceira pessoa do qual deduzimos uma presença, até o ponto em que uma história é praticamente contada por si mesma, por meio das imagens nas mentes das personagens. A ficção contemporânea trouxe como consequência natural desse processo o desaparecimento da voz autoral. Henry James

³ Davi Arriguuci Jr. (1999, p. 11) lembra que os dois termos são utilizados como sinônimos, porém o primeiro é emprestado das artes plásticas e o segundo, da física.




pensou num mundo autossuficiente para a ficção, no qual a história deveria objetivar-se sob “um método de objetivação subjetiva, porque ao mesmo tempo a história se conta a si mesma, mas passa pela subjetividade das personagens. Ou seja, há uma espécie de dramatização do relato.” (ARRIGUCCI JR., 1999)

Na narrativa audiovisual, as questões de ponto de vista podem ser mais complexas e, de qualquer modo, não há como utilizar da mesma forma os instrumentos da Teoria da Narrativa. Para analisar um filme, mesmo que de caráter narrativo, alguns cuidados devem ser tomados, como a observação do ângulo da filmagem de uma determinada sequência, com auxílio da posição da câmera, do deslocamento dos atores, de suas falas, da trilha sonora, de uma possível voz. Tudo que interessa à análise deve estar na cena e, portanto, o foco narrativo (seja único ou múltiplo, numa obra audiovisual) pode ser desvendado, a cada passo, por todos esses elementos. Se na literatura a distinção do foco do narrador se dá por meio da pessoa verbal, o ponto de vista no cinema requer mais dados que a imagem oferecida pela câmera. Os filmes narrativos dramáticos, ou seja, os que conjugam elementos visuais, textuais e sonoros para contar uma história, podem contar com a voz *over*⁴ para assumir a primeira pessoa.

O risco de tratar o discurso cinematográfico sob parâmetros literários esbarra em diversas questões. Uma das mais intrigantes está presa ao fato de que o sujeito que narra nem sempre corresponde ao sujeito narrado e, portanto, a narrativa fílmica pode ter vários sujeitos. Tomando uma das cenas de Nanni Moretti, no início de *Aprile*, filme de 1998, ouvimos a voz *over* do protagonista explicando que naquele momento, um ano e meio depois das eleições de 1994 e da queda do governo de direita, ele está preparando um filme. A câmera mostra apenas fotos de atores dispostas uma a uma sobre uma mesa. A voz *over* do protagonista afirma que está preparando o filme ambientado nos anos de 1950, e nessa altura, quando já reconhecemos a voz de Nanni Moretti, o plano cresce. Percebemos inúmeras fotos dispostas em pilhas sobre a mesa e o protagonista, em camisa xadrez, aparece ao lado esquerdo da tela, graças a um discreto movimento da câmera, que se desvia em plano médio até revelar o rosto do personagem Nanni. Há uma aparente contradição instaurada por essas duas instâncias, a voz (que não é absoluta no comando do ponto de vista) e a câmera (que revela o “narrador narrado” e

⁴ A voz *over* pode ser distinguida simplesmente por se sobrepor às imagens. No entanto, uma definição importante conta com o fato de, na maioria das vezes, a voz *over* não estar no mesmo espaço nem no mesmo tempo que a ação mostrada pelas imagens.



também se coloca como sujeito da enunciação), numa situação que torna difícil aceitar a figura de um narrador à maneira convencional da literatura.


No caso do cinema de Nanni Moretti, os mecanismos de utilização da primeira pessoa reforçam o rompimento com a objetividade e a manutenção de um ponto de vista narcísico, especialmente nos filmes produzidos até os anos de 1990; de outro ângulo, o diretor nos proporciona um sensível enfrentamento do real por meio de formatos que afirmam a instabilidade dos gêneros e a autoexposição como mecanismo estético, crítico e autocrítico.

Utilizar-se de um *alter ego* é determinante para o primeiro cinema de Nanni Moretti, para que o diretor pudesse assinalar sua posição além do cinema moderno, noutras palavras, para superar as lições de subjetividade. Quando tratou do assunto na área cinematográfica nos anos de 1970, Pier Paolo Pasolini (2010) pensou numa subjetividade estilística quando criou o termo subjetiva indireta livre, e Moretti aproveita esse conceito ao se expor, confrontando-se com o espectador em seus primeiros filmes para, ao longo de sua filmografia, expandir o discurso, escapando do risco de se fechar no autorreferencial. A subjetiva indireta livre de Moretti vai se afirmando a partir de *Caro diário*, filme de 1993.

A partir de *Caro diário*, a terceira pessoa passa a ser mais decisiva nos filmes de Moretti. O plano sequência em Ostia pode ser visto como ponto divisório. O plano que antecede a silenciosa decepção com a memória de Pasolini intensifica a ação sem palavras que atira para o espectador uma espécie de alegoria do contemporâneo com a delícia e a desgraça da relação com o passado. Gian Piero Brunetta (2004) afirmou que as deambulações do personagem levam-no a uma nova percepção do eu, a uma diferente capacidade de medir o mundo e de medir-se em relação ao mundo. Entendemos, assim, que Moretti desenvolve uma percepção de seu tempo e espaço sem sentimentalismos, criando uma medida de atualidade, que se afirma com as relações estabelecidas no seu próprio processo criativo, filme a filme.

De Michele a Nanni, de Nanni a Giovanni e de Giovanni aos outros: da confissão à ficção

Nanni Moretti costuma escrever, dirigir e atuar em seus filmes – e, nos anos de 1980, sua produtora realiza as obras. No entanto, há ligações interessantes entre as produções, no tocante aos protagonistas e nomes. Michele Apicella, protagonista do



primeiro longa, *Io sono un autarchico* (1976), recebe o sobrenome da mãe do cineasta, e mantém-se como personagem central em quatro dos cinco filmes seguintes. Em *Caro diario* (1993) e *Aprile* (1998) Nanni Moretti passa a ser o nome do personagem central. Giovanni (primeiro nome de Moretti) é o protagonista em *La stanza del figlio* (2001), também interpretado pelo diretor. Em *Il caimano* (2006) Moretti se distancia momentaneamente de elos identitários, pois interpreta o ator Nanni Moretti que atua em cenas importantes como Silvio Berlusconi. Em *Habemus papam* (2011) o personagem do diretor se desloca do protagonismo central, assumido por Michel Piccoli na interpretação do Papa, enquanto Moretti é o psicanalista Prof. Brezzi. Giovanni retorna como nome interpretado por Moretti em *Mia madre* (2015), filme em que a protagonista é Margherita, irmã de Giovanni, interpretada por Margherita Buy.

Algumas marcas dos protagonistas dos filmes de Moretti tornaram-se elementos recorrentes para a crítica: a intransigência moral e intelectual, a intolerância com modismos, o individualismo, a recusa de fazer parte de uma geração, o narcisismo, o apelo quase infantil à família. Algumas manias e gostos também entraram para o recorte que comumente cruza os dados de criador e criatura, como os doces (o creme de avelã e a torta austríaca de chocolate, os sapatos, a dança), bem como também se juntam ao perfil do qual o próprio Michele Apicella parece querer se livrar, ou ao menos superar.

Assim, se distinguimos um parentesco temático e formal entre *Io sono un autarchico* e *Ecce bombo*, entre *Aprile* e *Il caimano*, entre *La stanza del figlio* e *Mia madre*, existem conexões mais estimulantes para além de setores da obra do diretor. Podemos inclusive lembrar de filmes como *Il portaborse* (Daniele Luchetti, 1991) e *Caos calmo* (Antonello Grimaldi, 2008), em que Moretti atua, para estabelecer alguma relação com os filmes do segundo e terceiro grupo.

O acerto de escolher categorias contemporâneas como os impasses da juventude no enfrentamento dos problemas de geração, o empenho político e as questões que envolvem as esquerdas se junta à busca pela instância narrativa ideal para cada conflito, para cada situação desarmônica, para a inadequação. Nesse sentido, o sujeito da enunciação nos filmes de Nanni Moretti tende a ser sempre ético.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: _____. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 55-63.

APRILE. Direção: Nanni Moretti. Itália: 1998. (78 min).

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARRIGUCCI JR., Davi. Teoria da narrativa: posições do narrador. *Jornal de psicanálise* 31 (57), p. 9-43, set 1998.

BRUNETTA, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano*. Vol. 2: Dal 1945 ai nostri giorni. Bari: Laterza, 2004.

CARO DIARIO. Direção: Nanni Moretti. Itália: 1993 (96 min).

DE GAETANO, Roberto. *Nanni Moretti: Lo smarrimento del presente*. Cosenza: Pellegrini, 2012.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

ECCE BOMBO. Direção: Nanni Moretti. Italia, 1978 (103 min)

FABRIS, Mariarosaria. O cinema italiano contemporâneo. In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando. (org.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papyrus, 2008, p. 91-106.

GAY, Peter. *O coração desvelado: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

IL PORTABORSE. Direção: Daniele Luchetti. Itália: 1991. (92 min).

IO SONO UN AUTARCHICO. Direção: Nanni Moretti. Italia 1976 (95 min)

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. 3. ed. Milano: Garzanti, 2010.

**EKPHRISIS NA POÉTICA CONTEMPORÂNEA:
REFLEXÕES E ANÁLISE NA POESIA DE SANTIAGO VILLELA**

MARQUES

Iouchabel Sarratchara de Fatima Falcão (UFMT)¹
Célia Maria Domingues da Rocha Reis (UFMT)²

Resumo: Este trabalho apresenta uma análise do poema intitulado “NATUREZA MORTA”, do poeta contemporâneo Santiago Villela Marques cuja construção formal-semântica incita um peculiar exercício de *ekphrasis*, prática antiquíssima de descrição artística reatualizada na contemporaneidade de maneira singular, portanto poética.

Palavras-chave: Poesia contemporânea; *ekphrasis*; Santiago Villela Marques.

Atualmente, é possível encontrar vários estudos sobre o conceito e a aplicação da *ekphrasis* que, após uma longa existência histórica, continua a instigar pesquisadores e admiradores das práticas intermediáticas. Seu emprego mais comum é nas expressões artísticas. Todavia, W. J. T. Mitchell (1994) relata no texto “Ekphrasis and the Other” que, em suas lembranças, um dos seus momentos de fascínio por essa ação ocorreu durante a narração dos jogos de futebol ouvidas pelo rádio em que descrição, emoção e poesia se misturam. Com isso, fica perceptível que o conceito e o uso é bastante maleável.


João Adolfo Hansen (2006, p. 85), em seu estudo intitulado “Categorias epítídicas da *ekphrasis*”, faz um interessante detalhamento sobre algumas das acepções pelas quais o termo passou ao longo da história. Logo na introdução do artigo, o autor apresenta:

Nos *progymnasmata*, exercícios preparatórios de oratória escritos por retores gregos entre os séculos I e IV d.C., *ekphrasis* (de *phrazô*, “fazer entender”, e *ek*, “até o fim”) significa “exposição” ou “descrição”, associando-se às técnicas de amplificação de tópicos narrativas, composição de etopéias e exercícios de qualificação de causas deliberativas, judiciais e epidíticas. Aélío Theon diz que *ekphrasis* é discurso periegético – que narra em torno – pondo sob os olhos com *enargeia*, “vividez”, o que deve ser mostrado. Nos seus *Progymnasmata*, Hermógenes a define de maneira semelhante: técnica de produzir enunciados que têm *enargeia*, apresentando a coisa quase como se o ouvido a visse em detalhe.

Em suma, desde o princípio do registro da prática, expor, narrar e descrever são ações próprias da *ekphrasis*, e a *enargeia* necessária ao ato estaria ligada à necessidade

¹ Mestranda em Estudos de Linguagem, área de concentração de Estudos Literários, pela Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT. E-mail: iouchabel@gmail.com

² Possui pós-doutorado na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/Depto de Letras Clássicas e Vernáculas/FFLCH/ USP. Professora Associada IV, docente do Curso de Graduação em Letras e do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso. Email: celiadr@uol.com.br



de aproximar os interessados, que não puderam estar presentes, ao fato descrito. Essa mesma aproximação é o que se almeja no discurso de detalhamento das Artes:

O termo também nomeia um gênero de discurso epidítico feito como descrição de caracteres, paixões e obras de arte, esculturas e pinturas, praticado como exercício de eloquência ou declamação (*meletê*) por filósofos e oradores da chamada “segunda sofística” do século II d.C., como Calístrato, Filóstrato de Lemnos, Luciano de Samósata, e aplicado por prosadores como Aquiles Tácio de Alexandria, Cáriton de Afrodísias, Longo, etc., em prêmios de romances. No caso, a *ekphrasis* é definida como *antigraphai ten graphein*, contrafazer do pintado ou emulação verbal que compete com a pintura, descrevendo quadros inexistentes com *enargeia*. (HANSEN, 2006, p. 86)

No que tange as Artes, a peculiaridade da descrição de “quadros inexistentes com *enargeia*” é de relevante atuação para o estudo aqui proposto, pois elucida o caráter incisivo da linguagem para o ato *ekphrásico* independente do gênero artístico em que está envolvido. O que também é habitualmente citado nos estudos da *ekphrasis* é o grau de envolvimento do locutor, uma vez que, como exemplifica ambas as citações acima, a eloquência é uma característica relevante.

Diante disso, é possível afirmar que, na contemporaneidade, o exercício *ekphrásico* consolida-se na transposição da imagem pictórica enquanto presença para outro campo abstrato da imagem, enquanto memória, construída na ausência do objeto inicial. Isso se realiza quando a figura visual se desloca ao campo da palavra, esta não aprisionada à esfera sensorial, o que possibilita a reflexão sobre a multiplicidade de conexões que há na prática intermidial. Assim, o processo de seleção e combinação dos elementos que são destacados na sequência descritiva articula meios distintos de representação na busca pelo efeito de unidade.

Conforme o explicitado, dentro das diversas relações entre as artes – interartes – que expande o objeto artístico além de sua concretude, a *ekphrasis* é a mais ativa em termos de historicidade, principalmente na associação entre a pintura, a retórica e a poesia. Na atualidade, “em tempos de desistoricização, o termo *ekphrasis* é usado para significar qualquer efeito visual” (HANSEN, 2006, p. 87). Este efeito visual está ligado, também, ao grande impulso da criação artística que é a representação.

No processo de transposição e representação, destaca-se, aqui, a natureza das relações entre o poema e as outras arte, em especial à pintura. Para Heffernan (1991), essa interação depende muito do autor, de sua relação com a obra e de sua concepção e reflexão

sobre a arte: a relação de conteúdos é produzida pelo poder performativo da linguagem. Esta ideia determina a abordagem descritiva que alcança o nível poético e que justapõe meios distintos numa produção única e independente de expressão artística, como explica Hansen (2006, p. 89):

*A ekphrasis é tabular, ou seja, condensa na particularidade da palavra ou do enunciado a simultaneidade mimética de procedimentos e efeitos que é preciso considerar para lê-la de modo não anacrônico: a memória dos *topoi* que aplica; a adequação mimética da matéria tratada aos preceitos do gênero; a clareza, a nitidez e a vividez do léxico visualizante; a intensificação patética da enunciação e do destinatário; a presença de algo ausente inventado como anterior ao ato da descrição; a verossimilhança e o decoro específicos do gênero; a emulação de autoridades antigas; a erudição histórica, oratória e poética da memória; a competição entre artes consideradas “irmãs”, etc.*

Mesmo envolvendo uma série de aspectos distintos, esta definição leva-nos a refletir sobre a palavra poética e sua expressão mimética, uma vez que a literatura se destaca sobre os demais textos pela sua *literariedade*, com diz Roman Jakobson (1969), pela sua autonomia distinta do valor prático. Isso a nada impede o exercício poético enquanto *ekphrásico* distinto da função objetiva da “pura descrição”. Nessa mistura de meios, “a *ekphrasis* é um falso fictício, pois narra o que não é” (HANSEN, 2006, p. 86).

Todavia, são inúmeros os recursos utilizados no exercício *ekphrásico*:


Nenhum detalhe da ekphrasis é informal, expressivo ou realista, pois todos eles se incluem em uma invenção e elocução que aplicam preceitos previstos pela instituição retórica para transformar o ouvido do ouvinte, constituído na variação elocutiva do discurso, num olho incorporal que os avalia. (HANSEN, 2006, p. 88)

Pensando na ação inventiva da descrição, a previsibilidade retórica, posto que seus artifícios são múltiplos porém limitados, acaba por utilizar a imagem poética como aliada no processo de composição para prender a atenção de quem busca a *ekphrasis* como meio de contato com a forma artística. Sendo assim, a elocução persuasiva pode se distanciar da esfera do real na busca de um resultado mais satisfatório.

Sob esta perspectiva, a integração entre a poesia e a produção pictórica, entre a arte da imagem e a arte da palavra que constitui uma imagem poética, se faz presente como mote no poema a seguir, do poeta brasileiro Santiago Vilela Marques (2008, p. 45)³:

NATUREZA MORTA

³ A grafia do título do poema, em caixa alta, está mantida em respeito à configuração gráfica da obra original.




Esta mesa sob a fruta
é mais fresca porque ressuma
o perfume de outras frutas.
A fome de cor e a gula
na pele é a madeira dura
da mesa que aveluda.
À mesa a fruta é desculpa
à beleza, que se aprofunda
na fenda que não se procura.
Sobre a fruta e a mesa vetusta
a beleza é a luz madura
do sol a se pôr na ruga.

A *ekphrasis* de que o eu lírico se utiliza para expressar a estética do quadro se articula de duas maneiras: através do processo descritivo e através da singularização de um elemento inesperado. O título expressa a técnica própria da arte pictórica: “NATUREZA MORTA”, e durante todo o corpo do poema as imagens dialogam com o que lhes são próprios, como a presença de elementos naturais da vida cotidiana – “Esta mesa sob a fruta”; o papel relevante da luz – “a beleza é a luz madura”; a atenção aos pequenos detalhes – “à beleza que se aprofunda/na fenda que não se procura”.

Em relação ao processo descritivo, destaca-se a condição inesperada que, de certa forma, generaliza a mensagem transmitida no poema e que se consolida no fato de não haver referência a uma tela específica, o que leva a refletir sobre a existência de quadro e se, neste contexto, seria realmente necessário. A imagem construída se utiliza do que é próprio da técnica, o que leva a refletir sobre a necessidade sempre questionada de haver um elemento visual concreto a ser descrito. Sendo assim, cria-se uma natureza morta própria através da palavra que se efetiva na abstração e não na captação visual.

Esse recurso de composição leva a uma das máximas da Poética aristotélica a respeito da verossimilhança: “[...] a tarefa do poeta não é o de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 2015, p. 96-7). No poema, o ato particularizante de algo tão genérico, em consonância com o desenvolvimento descritivo que conduz o texto, adquire uma aura universal de existência e exemplifica a continuação do pensamento acima de Aristóteles quando diz: “Eis por que a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história: a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular” (2015, p. 97). Sendo assim, é possível identificar uma confluência do caráter prático da *ekphrasis* com ação da




palavra poética, que, no processo de expansão da imagem, transforma o genérico numa forma universal particularizada.

Nota-se que a *ekphrasis* é composta em três planos de observação que se inicia a partir do nível baixo do cenário e se expande gradualmente. No primeiro plano, construído nos seis primeiros versos do poema, a seleção lexical potencializa o aspecto verossímil que aproxima a enunciação do destinatário, como o pronome demonstrativo “Esta” no início do primeiro verso. Ele introduz a clareza e vividez necessárias que expressa, ao mesmo tempo, a concretude da imagem visual fortificada pela presença de outros sentidos, como o perfume da fruta, a solidez da madeira.

Esse movimento coloca a mesa como protagonista cujo destaque se alicerça no efeito sinestésico que personifica a madeira nos versos: “A fome de cor e a gula/na pele é a madeira dura/da mesa que aveluda”. Neles condensa-se uma série de imagens possíveis apenas na linguagem poética, uma vez que a descrição prática impossibilita o alcance daquilo que apenas a expressão da palavra integra e que se constitui através da sensibilidade do poeta.

As imagens que esses recursos apresentam sugerem um conflito entre os elementos naturais que representam a natureza morta, no que condiz à existência efêmera da fruta em contraste com a perenidade da madeira, esta que absorve e ressuma em suas fendas o sumo e o perfume da vida do que normalmente aparece em primeiro plano. Nessa esfera, cria-se uma aura de delicadeza envolta da rusticidade da madeira que seduz e alicia a sensibilidade do eu lírico na produção de um processo analítico e descritivo inverso, portanto inventivo de uma nova imagem, de um novo quadro.

Após o plano baixo ser descrito e ocupar metade do corpo do texto, o olhar lança-se ao segundo plano de análise, ao centro, onde uma fruta, em sua sugestiva representação da efemeridade da vida, é novamente questionada, o que realça o conflito entre o que a técnica pictórica da tela propõe e que a linguagem poética modifica. Nos versos “À mesa a fruta é desculpa/a beleza, que se aprofunda/na fenda que não se procura” há uma singularização do ínfimo, da fenda, que geralmente se apresenta como um detalhe que agrega um critério real à imagem pintada e que, aqui, destaca a parte obscura da madeira que em seu vazio concentra o que há de mais efêmero e abstrato: o perfume e a beleza.




Essa imagem poética de profundo efeito constitui-se na união dos recursos formal-semânticos. Para melhor compreendê-lo é importante ressaltar o que o formalista Viktor Chklovisk (1976, p. 45, grifos do autor) define como “energia criativa”:

E eis que para devolver a sensação da vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte.*

Os objetivos da arte e da *ekphrasis* dialogam no que condiz no efeito de visão de um objeto e, no poema, ambas coadunam no procedimento de singularização de cada detalhe do suposto quadro e da percepção do todo. O caminho percorrido pela descrição, a princípio, envolve sonoramente a natureza morta, prendendo a composição da imagem no que há de comum ao quadro. A quebra de expectativa é realizada no protagonismo da fenda, elemento neutro na comum percepção de detalhe, mas que absorve toda a profundidade sinestésica da imagem descrita.

Outro aspecto interessante é a presença do recurso sonoro utilizado na rima em A que finaliza todos os versos. Ela produz um movimento rímico que direciona ao detalhe obscuro da “fenda” da madeira sugerido pela vogal /u/. A construção do som lança o texto a um nível profundo de percepção se pensarmos no contraste entre a escuridão e a luz, uma vez que são os últimos raios iluminados que destacam, na cena, o que supostamente seria um detalhe velado e que no poema protagoniza de maneira singular. Dessa forma, a atmosfera lírica também se revela sinestésica além da presença óbvia da figura, unindo a visão e a audição na construção do efeito performativo.

No terceiro e último plano concentrado nos três últimos versos “Sobre a fruta e a mesa vetusta/a beleza é a luz madura/do sol a se pôr na ruga”, a luz, elemento importante da técnica pictórica da natureza morta personifica-se: sai do cenário concreto da criação pela tinta e torna-se energia solar. Novamente a expressão metafórica é o recurso utilizado na construção da imagem poética quando em “a beleza é a luz madura” unem-se a abstração do substantivo “beleza” à captação da luz, que é visual, sob a condição de “madura”, adjetivo que também remete a abstração do tempo, daquilo que chega ao limite determinante entre o novo e o velho sugerido entre “fruta e mesa vetusta”.



Nessa passagem, a artificialidade da luz criada pelas mãos do pintor recebe o vínculo com a natureza solar, esta vindo de um espaço externo não mais posto em sugestão, mas se personificando na expressão da beleza como vinda de fora, remetendo à sensibilidade estética tanto do pintor quanto do poeta e do destinatário. Outro movimento interessante consolidado nesses versos é o ciclo sugerido na passagem por todos os elementos da natureza que compõe o quadro. Observando-as inversamente tem-se o nascimento, a expressão da plenitude e o envelhecimento sugeridos pela luz, pela fruta e pela mesa, respectivamente, de maneira a destacar o inesperado: a simplicidade do cotidiano que ao apreciar o momento efêmero da perfeição ignora a beleza da perenidade do que é imperfeito, principalmente daquilo que tem uma função prática e que se torna ordinário à singularidade.

Aqui a recepção diz muito, pois o contato com o processo descritivo suspende o momento a uma esfera anacrônica. O destaque para a mesa institui uma análise espacial que envolve o modelo utilizado para a criação da suposta tela, o quadro, a leitura feita pelo poeta e a abstração do leitor que, para ter o contato a imagem, passa por esses três filtros.

Últimas considerações

O poema “NATUREZA MORTA” apresenta uma interessante construção que exemplifica como a poesia e a *ekphrasis* estão diretamente ligadas. A moldura poética que determina os limites formais não impossibilita a expansão da imagem que singulariza elementos antes pouco percebidos. A sensibilidade do eu lírico exhibe o seu envolvimento com fenda singular que atinge o leitor sensível, conduzindo a reflexão a uma esfera sinestésica da imagem. Sendo assim, a *ekphrasis*, que é o mote desse poema, constitui muito mais uma criação poética do que um efeito expositivo em si e conduz o destinatário a uma experiência muito mais sensível do que apenas o detalhamento que supostamente se apresenta como visual.

Seu critério generalizado se edifica na obviedade da mesa e da fruta que poderiam ser elementos de qualquer natureza morta, mas que na visão geral se particulariza na percepção única e sensível do poeta. Em termos de representatividade, esse poema poderia chamar a si todos os quadros existentes e destacar o exercício *ekphrásico* como uma forma única de expressão tanto pictórica quanto poética.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

CHLOKVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: EINKHENBAUM, Boris, et. al. *Teoria da literatura: Formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976. p. 39-56.

HANSEN, Adolfo João. *Categorias epidíticas da ekphrasis*. Revista USP, São Paulo, n. 71, p. 85-105, set/nov. 2006. Disponível em: <<<http://www.revistas.usp.br/revusp/issue/view/1072>>>. Acesso em: 23 de ago. de 2016.

HEFFERNAN, James A. W. *Ekphrasis and Representation*. New Literary History, Vol. 22, No. 2, Probings: Art, Criticism, Genre (Spring, 1991), p. 297-316. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/469040?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 23 de ago. de 2016.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1969.

MARQUES, Santiago Villela. *Outro*. Sinop: Edição do autor, 2008.

MITCHELL, W. J. T. Ekphrasis and the other. In: _____. *Picture Theory*. The University of Chicago Press, 1994.

ECPHRISIS E CONTEMPORANEIDADE

Izabella Borges¹

Resumo: O presente trabalho aborda o diálogo entre texto e artes presente na práxis poética do escritor Sérgio Sant'Anna (1941), cuja obra é particularmente marcada por essa problemática. Primeiramente, serão aqui analisados os componentes iconográficos que figuram no romance *Um Crime delicado* (1997) e, sobretudo, os seus paratextos. Em seguida, analisaremos epistemologicamente o sentido da fusão das imagens utilizadas na capa e contracapa, assim como a sua relação com o romance de Sant'Anna. Finalmente, observaremos certa evolução no que diz respeito à tematização de obras iconográficas.

Palavras-chave: pintura; práxis poética; ecphrasis.

Dos escritores contemporâneos que fazem dialogar em suas obras disciplinas artísticas outras que a literatura, o escritor carioca Sergio Sant'Anna é um dos mais ativos. De fato, a sua ficção se constrói através de uma profunda reflexão sobre a arte na contemporaneidade, reflexão que parece igualmente nortear o autor no que diz respeito à sua própria produção literária. Para tanto, Sant'Anna instala em sua narrativa todo um universo de criadores e de obras, revelando no decorrer das páginas a sua genealogia artística. Ora, é a partir deste desvendamento genealógico - procedido por vezes em camadas e doutras em rede -, que Sérgio Sant'Anna sobrepõe, analisa e contrapõe obras plásticas de movimentos e temporalidades distintas, tendo como objetivo, como declara o próprio autor, “fazer a arte do seu tempo”.

Para tanto, Sant'Anna estrutura muitos dos seus textos a partir de condições nas quais o narrador cria, encenando escritores, críticos de arte ou teatro, ou ainda, narradores dramaturgos, em soma, narradores-criadores. Esta frequente *mise en abyme* do ato de criar é, paralelamente, intensificada por outra de igual extensão e singularidade: as obras criadas, comentadas ou criticadas pelos seus respectivos narradores, dão origem a posteriores criações.

Gesto criativo primordial em Sant'Anna, a criação é estruturada tal uma projeção sobre espelhos consecutivos. Esta vertigem ficcional é igualmente visível na maneira com a qual Sant'Anna estabelece relações entre obras de campos disciplinares artísticos aparentemente distintos.

Ora, este denso diálogo entre as artes observa, ao passar das obras, certa evolução: a tematização da arte, que inicialmente era o meio pelo qual o autor se entregava aos seus

¹ Doutora e mestra em Letras e estudos de língua e literatura lusófonas pela Universidade de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle; ATER Université Paris-Sorbonne; tradutora; editora.

motivos narrativos da predileção e, ao mesmo tempo, estabelecia a sua genealogia artística, torna-se, em si mesmo, um processo de criação: ecphrasis².

Isso posto, percorreremos ao longo deste artigo parte do caminho traçado por Sant'Anna a partir do romance *Um Crime delicado* até a antologia de contos *O Homem-mulher*, caminho que vai da fusão de obras preexistentes, e oriundas de temporalidades díspares, à descrição detalhada de uma obra plástica, ou seja, o percurso feito pelo autor da tematização de uma obra de arte à prática da ecphrasis.

Fusionando obras

Observando a capa do romance *Um Crime delicado*³ vemos, em primeiro plano, uma reprodução da pintura *Pygmalion e Galathée* do pintor Jean-Léon Gérôme⁴. Ainda na capa, interpenetrando a primeira tela, percebemos, ao fundo, onde deveria figurar uma paisagem, uma reprodução da pintura de Diego Velásquez, *Las Meninas*⁵. Esta fusão ilustra um diálogo anacrônico entre correntes pictóricas distintas e oriundas de temporalidades distanciadas por mais de dois séculos. Tal fusão nos parece ter intenções reveladoras: iluminar o presente - uma produção contemporânea - pela fusão de obras do passado, ou seja, fincar o ato criador a partir do diálogo entre obras inscritas em correntes distintas e, conseqüentemente, pertencentes a tradições díspares.

Recordemo-nos, antes de recorrermos à análise das imagens dos paratextos, da trama do romance *Um crime delicado* e a maneira como ela parece se construir a partir das sugestões imagéticas oriundas das capas.

Trata-se do relato em primeira pessoa do crítico de teatro Antônio Martins: acusado de estupro e inocentado por falta de provas, Antônio Martins decide deitar a sua versão dos fatos por escrito. O narrador teria violentado - ou não teria, nem ele mesmo sabe de fato realmente como qualificar o seu gesto -, a modelo, e amante, de um pintor italiano contemporâneo. Segue a confissão do narrador que, se apropriando do modelo, da musa, de outro artista, finda por dar vasão ao seu próprio gesto criador.

Nesse entretempo, o narrador-crítico percorre galerias de artes e exposições, critica contundentemente obras plásticas e adaptações literárias, comenta encenações teatrais,

² Empregamos aqui o conceito de *ecphrasis* com a letra « c » segundo argumentação desenvolvida por Sandrine Dubel em seu artigo « L'ecphrasis antique, les arts et les genres : les *Images* de Philostrate, ou le triomphe de la peinture », segundo o qual o termo empregado com a letra “c” corresponderia à descrição de obras “não-antigas”.

³ Disponível em: <http://leialivroserehenhas.blogspot.fr/2011/02/um-crime-delicado-sergio-santanna.html>

⁴ Disponível em: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Pygmalion_et_Galat%C3%A9_\(G%C3%A9r%C3%B4me\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Pygmalion_et_Galat%C3%A9_(G%C3%A9r%C3%B4me))

⁵ Disponível em:

http://www.spainisculture.com/fr/obras_de_excelencia/museo_nacional_del_prado/las_meninas_p01174.html

perpassando seu relato casuístico com análises, reflexões e considerações sobre o estado atual do mundo das artes no Brasil contemporâneo, que, segundo ele, demonstra ausência de rigor formal:

Se a liberdade com cânones literários ocidentais, ou o completo desrespeito a eles, tem sido uma das opções recentes – e algumas vezes saudável – de certo teatro brasileiro que se quer na linha de frente da inovação e da experimentação, nem sempre sua prática consegue contornar uma encruzilhada cujas vias conduzem, uma, ao formalismo e, a outra, a uma tradição bem brasileira: a de uma tendência vocacional para a farsa, a galhofa, que atinge seu ápice na chanchada, não sendo raro que as duas vias se encontrem numa mesma criação, como era o caso de *Albertine*. (SANT'ANNA, 1997, p.112)

Após uma imersão no universo teatral, Antônio Martins analisa a produção plástica:

Se em certos quadros podiam ser rastreados um surrealismo ou um cubismo que já seriam suspeitos em sua época própria, isso não impedia que estivessem defasados de três quartos de século. Por sua vez os expressionistas, tanto figurativos quanto abstratos, passavam, quando não simplesmente amadorísticos, a dolorosa impressão de que a pintura servia-lhes, de fato, como um canal de expressão de seus tormentos e deformações íntimas, originados pela incapacidade artística ou não. (SANT'ANNA, 1997 p. 53)

O diálogo travado com as artes cênicas ou pictóricas dá, aqui, lugar à problematização da produção artística contemporânea brasileira. E mais: a crítica, assim inserida na fábula romanesca, serve ao autor de ponto de apoio a partir do qual ele pretende criar, tendo como base uma obra pré-existente, a obra ideal, indizível ou, como seu próprio narrador afirma, a obra mítica, impossível:

Expliquei que o crítico é um tipo muito especial de artista, que não produz obras mas vai apertando o cerco em torno daqueles que o fazem, espremendo-os, para que eles exijam de si sempre mais e mais, na perseguição daquela obra imaginária, mítica, impossível, da qual o crítico seria um co-autor. (SANT'ANNA, 1997, p. 28).

A sequência de citações acima ilustra o trabalho realizado pelo grafista João Batista da Costa Aguiar - trabalho realizado em colaboração com o autor - para a realização dos paratextos do romance *Um Crime delicado*: a criação de um fragmento pictural a partir da interpenetração de duas obras preexistentes inscritas na tradição. Para além de um diálogo entre a narrativa de Sant'Anna e o mito de Pigmaleão, o trabalho iconográfico das capas abre

para outras formas de interpretação e análise textuais. Cabe salientar que a fusão destas obras, e a criação da uma obra subsequente, tenciona o deslocamento do limite da própria narrativa, operando desta forma um gesto transgressor, no sentido dado por Michel Foucault:

La transgression est un geste qui concerne la limite : c'est là, en cette minceur de la ligne, que se manifeste l'éclair de son passage, mais peut-être aussi la trajectoire en sa totalité, son origine même (FOUCAULT, 1963, p.231)

Para além do diálogo entre disciplinas oriundas de campos artísticos distintos – teatro, pintura -, Sant'Anna ultrapassa em seu romance *Um Crime delicado* os limites do romanesco, pois insere em sua obra, como já mencionamos anteriormente, toda uma aparelhagem teórica, fazendo com que fragmentos analíticos perpassem a ficção e deem origem a verdadeiros comentários críticos:

A uma crítica precipitada, de primeira impressão, bastaria aquela crueza naturalista para se rejeitar o quadro como um figurativismo de terceira categoria, aquém da arte, não subsistisse o fenômeno incômodo e escorregadio de vivermos no final de século em que as fronteiras dos valores acabaram por se diluir, propiciando que os padrões da subarte, do subteatro e da subliteratura fossem trazidos à tona e recuperados, de certa forma, por uma intenção de referência, crítica ou não. Ou seria lícito falar de uma subcrítica associada a essa subarte? (SANT'ANNA, 1997, p. 90)

Quanto à tela *Las Meninas*, ela funciona, para além do desdobramento temático da figura do “criador-criando” já presente na tela de Jean-Léon Gérôme, *Pygmalion et Galatée*, e, igualmente, na figura do narrador crítico de teatro, como uma âncora teórica a partir da qual o autor pode opor-se à força exercida pela ficção como pura criação e construir suas teorias sobre a arte contemporânea (arte do seu tempo), sobretudo tendo em vista que este romance de Sant'Anna, e as críticas que emite, plagiam por antecipação as teorias mais recentes sobre a arte contemporânea, notadamente as de Nathalie Heinich, já que, segundo a historiadora:

On a tendance à utiliser “art moderne” et “art contemporain” comme des termes équivalents, dont la seule différence serait chronologique. C'est une erreur : il y a autant de différences entre l'art contemporain et l'art moderne qu'entre l'art moderne et l'art classique. Chacun se distingue par des règles du jeu implicites, qui forment ce que Thomas Kuhn appelait un “paradigme”. Ainsi, l'art moderne repose sur la transgression des règles de la figuration classique (impressionnisme, cubisme, surréalisme). L'art contemporain, lui, transgresse la notion même d'œuvre d'art telle qu'elle est communément

admise. Par exemple, l'œuvre ne sera plus faite de la main de l'artiste mais usinée par des tiers. L'acte artistique ne réside plus dans la fabrication de l'objet mais dans sa conception, dans les discours qui l'accompagnent, les réactions qu'il suscite. (HEINICH, 1998, p. 157)

Sant'Anna aparece, portanto, como um dos primeiros escritores brasileiros contemporâneos a questionar desta forma - e pela ficção - o mundo das artes e da criação contemporâneas. Seu romance *Um Crime delicado* resulta de uma sábia mistura de ensaio crítico, romance e expressão performativa.

Morbidez e erotismo: a caminho da ecphrasis

Em seguida, após o ato performativo instalado pelo romance *Um Crime delicado*, após a fusão de obras preexistentes e a utilização tácita das teorias estéticas que compuseram o universo simbólico das telas presentes nos paratextos, o autor prossegue nos seus trabalhos posteriores a tematização de obras plásticas. No entanto, no que diz respeito à escrita das artes, podemos observar certa evolução. De fato, em *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*, apesar de retomar o seu tema de predileção, a arte, Sant'Anna parece instalar sua narrativa de forma distinta. Em *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*, não mais nos deparamos com fusão entre obras, nem tampouco com teorização por desdobramento de conteúdo analítico. Nesta obra, o narrador, Antônio Fernandes, é enviado à capital checa para participar de um projeto de publicação "privado", juntamente com vários escritores brasileiros que viajaram para diferentes capitais do mundo com o intuito de escrever uma "história de amor". Como o narrador, o autor se move para Praga para honrar a encomenda de um mecenas paulista⁶.

Assim sendo, o autor está em Praga e visita a exposição *Disaster Relics* dedicada a Andy Warhol. Este encontro inaugural com as artes em Praga dará o tom das demais estórias, pois a partir da contemplação das obras de Warhol, Sant'Anna tentará resolver a seguinte equação: como fazer para escrever, descrever ou mesmo transpor, de acordo com os códigos de sua própria escrita, o que nele fica retido a partir do diálogo com uma arte que vem literalmente de fora⁷? Ou ainda, inversamente, como as obras de Andy Warhol encontrarão lugar na redação do *Livro de Praga*?

⁶ Tratava-se do projeto *Amores Expressos*.

⁷ Lembremos que as obras tematizadas no romance *Um Crime delicado* são todas fictícias.

Consciente da problemática com a qual Sant'Anna é confrontado, João Manuel dos Santos Cunha vê nas primeiras frases do narrador, citadas em seu artigo sobre o *Livro de Praga, a confissão da impossibilidade* de tal empreendimento:

Visitando a exposição *Disaster Relics*, no Museu Kampa, e deparando-se com alguns retratos de Marilyn Monroe, Elvis Presley, Jacqueline Kennedy, desastres de carros, corpos mutilados [...] Pensa então, que as imagens e as palavras do artista "não eram passíveis de ser reduzidas a outra linguagem que não as delas mesmas" ». [...] Ou seja, representar em linguagem literária o sentido do que via na expressão imagética de Warhol seria uma empreitada impossível (CUNHA, 2013, p. 109)

De fato, as afirmações do narrador/autor se encaixam perfeitamente à estrutura intrínseca da narrativa de *Praga*: o confronto com "tragédias" circunscritas no ato da transgressão enquanto forma de criação; o uso pelo autor de uma linguagem que mistura arte e erotismo, crítica e violência, apesar dos limites impostos pelo tema do projeto *Amores Expressos*.

Não aprofundaremos aqui a questão da possibilidade ou não da representação literária com base em uma forma plástica preexistente, nem abordaremos a questão, levantada por Cunha Santos em seu artigo, da construção linguística de uma "imagem". Partiremos, pois, de dois pontos já evocados neste artigo:

- I. Que Sant'Anna enfrentará o desafio de extrair a gênese formal de sua narrativa em um constante diálogo com a arte - e, doravante, esta arte será a arte representada pelo artista plástico Andy Warhol;
- II. Que este diálogo inaugurado em *Um Crime Delicado* se perpetua e se desdobra, na busca de uma linguagem cada vez mais pessoal, e de uma poética que o conduzirá ao que parece ser sua finalidade fundamental: fazer a arte de seu tempo.

Tendo em vistas as últimas considerações, a questão que surge é: como o narrador de *Praga* poderá construir uma história de amor sem usar ingredientes românticos? Após o estupro da arte perpetrado pelo narrador da *Um Crime Delicado*, descobrimos o fetichismo da arte praticado por este novo narrador de Sant'Anna: a arte do fetiche será o objeto privilegiado de uma história de amor engendrada pela erotização da morte.

A estratégia narrativa empregada em *O Livro de Praga* pode então ser analisada pelo seguinte eixo: ao instalar seu narrador em Praga e ao fazê-lo viver cenas morbidez evidente, Sant'Anna cria, paralelamente às obras apresentadas na exposição *Disaster Relics* de Warhol,

outras obras de criação, com as quais ele estabelece um diálogo estético e altamente erotizado. E é exatamente desta forma que os demais contos de *Praga* são compostos.

Sant'Anna encontra assim o meio de se adaptar às exigências do contrato de *Praga* - trazer de volta da capital checa uma história específica de amor - tratando-a à sua maneira, de acordo com a urgência dos seus temas habituais. O desafio do seu narrador quando da visita à exposição *Disaster Relics* torna-se igualmente o seu: conseguir, dentro de limites específicos e impostos, criar ocasiões para o surgimento de uma linguagem que, procedendo de um diálogo com uma arte do presente, dê ao seu romance contornos moldavos. Esta linguagem, como vimos, obedece a uma dialética muito precisa: a redução do impacto esperado de um discurso sobre a morte pela estetização de uma obra e, em seguida, a erotização da mesma. Sobre este assunto, João Manuel dos Santos Cunha vê nesta narrativa a confirmação da natureza do projeto literário de Sant'Anna:

As histórias entrelaçadas em *O livro de Praga*, construídas com a habitual densidade de Sant'Anna, ratificam a natureza de seu projeto literário, fulcrando na dúvida sobre a eficácia da própria linguagem que pratica. Come se viu, o autor busca dar conta do impasse valendo-se inclusive, para isso, de encenações inventadas por meio de outras linguagens estéticas como as da pintura, do teatro, da música, da escultura. (CUNHA, 2014, p. 119)

Parece-nos, portanto, claro, no que diz respeito ao diálogo com as outras artes, que há uma mudança de posicionamento nas narrativas de *Praga*, já que o autor não encena a crítica das artes ou do meio artístico. Além disso, as observações do narrador de *Praga* sobre a temática da arte permanecem puramente da ordem da descrição estatizante ou da erotização. O discurso fundado no conhecimento implícito ou explícito da história da arte, seus movimentos, seus grandes nomes ou suas obras-primas desaparece.

Todas as obras descritas nesta narrativa – com exceção das obras apresentadas em *Disaster Relics* - são obras inventadas pelo autor. E se Sant'Anna permanece fiel à sua poética, há, no entanto, uma mudança no que diz respeito ao diálogo com as artes: o narrador se abstém de criticá-las; a arte é vista como um elemento redentor, permitindo a superação de impulsos mortíferos. Sant'Anna passa assim do discurso crítico para o discurso estético.

A arte de dar a ver

Lançado em 2014, o livro *O homem-mulher*, apresenta três contos ecphrasísticos: os dois primeiros «Madonna» e «Este quadro», funcionam como um ensaio para o terceiro, «Amor ao Buda», conto no qual o autor se dá ao exercício da ecphrasis.

Em «Madonna», Sant'Anna se refere a dois quadros de Edvard Munch (1863-1944), ambos pintados em 1883: *Madonna* (La Madonne) e *Skrik* (Le Cri). Ei-los:



Fig. 1. Edvard Munch, *La Madonne* (1883)

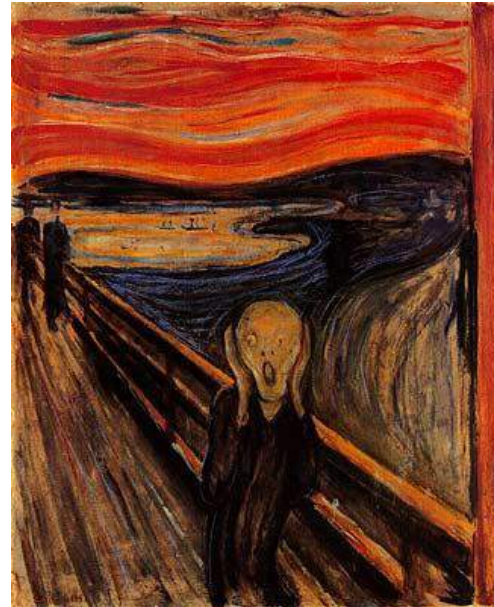


Fig. 2. Edvard Munch, *Le Cri* (1883)

O conto se baseia em uma história verídica: o roubo, em 26 de agosto de 2004, no Museu Munch em Oslo, dessas duas pinturas, encontradas posteriormente, em 31 de agosto de 2006, também em Oslo. A narrativa se concentra em um ponto de vista subjetivo. O narrador é um dos ladrões, um ladrão que é de alguma forma apaixonado pela arte e que afirma se identificar com as pinturas que ele está prestes a roubar, como ele mesmo afirma: «[...] e às vezes chego a pensar – e não apenas pelo roubo – que minha angústia é idêntica à do homem que cruza a ponte e grita.» (SANT'ANNA, 2014, p.55).

As pinturas são levemente descritas e o que se observa é principalmente a expressão sinestésica dos sentimentos do narrador.

O grito é um inferno que uma mente humana pode abrigar, o retrato do desespero sem fim, e, se o destruísse, gostaria que fosse com uma faca pontiaguda retalhando a tela, como se assim pudesse destruir toda dor e sofrimento do mundo. (SANT'ANNA, 2014, p. 55)

Usando a mesma lógica desenvolvida no *Livro de Praga*, Sant'Anna se entrega à estetização do objeto contemplado:

O inferno aqui na terra, e Edward Munch conseguiu retratá-lo na expressão de um homem que atravessa de noite a ponte, na boca o ricto escancarado e as mãos segurando o rosto, sob uma atmosfera inacreditavelmente sinistra em cores esquizofrênicas, vermelho e amarelo. (SANT'ANNA, 2014, p. 55-56)

Ou ainda:

« Suportaria eu, sem me destruir, conviver com *O grito* não fosse a Virgem? (SANT'ANNA, 2014, p. 56)

A contemplação da segunda pintura ajudará assim a aliviar o impacto negativo produzido pela visualização da primeira, trazendo ao narrador um sentimento de apaziguamento e de elevação:

« [...] O que há é a noite azul-escura e a virgem com um halo vermelho sobre a cabeça e o rosto lindíssimo e sonhador ou melancólico; o que há é a sedução da noite iluminada pelo tronco e pelos seios belíssimos da *Madonna*, em que temos vontade de repousar o rosto, e seria impensável e sacrílego, mesmo para os incréus, mostrar o seu sexo? (SANT'ANNA, 2014, p. 56)

A descrição detalhada do motivo continua até a última frase da narrativa, que termina com a palavra "amor": “[...] para ser para sempre o primeiro é único amor.” (SANT'ANNA, 2014, p. 56). O sexo desviante, o erotismo exacerbado agora dá lugar à expressão de uma ternura calma. A tensão que até então governava o sistema estruturado pelo confronto entre morbidade e erotismo e cuja escrita de arte era o mediador, encontra-se diminuída. A prática da l’ecphrasis sublima a natureza deletéria dos assuntos abordados.

Tangseng et Yaojing

A escultura do artista plástico chinês Li Zhanyang, *Tangseng e Yaojing*, ganha no conto “Amor ao Buda”, o nome de *Tentação*:

Na escultura tentação Tangseng e Yaojing, de 2005, do chinês Li Zhanyang, uma bela jovem tenta seduzir Buda. É muito impressionante que, já ao nos aproximarmos da obra [...] somos capturados por uma atmosfera de sensualidade única, iminente, literalmente original, que envolve não apenas nossos sentidos, mas todo o nosso ser. Uma atmosfera que nada tem a ver com o erotismo que poderia se esperar das representações do sexo e do

desejo orientais nem do erotismo banalizado do Ocidente. (SANT'ANNA, 2014, p.128)

Vejamos o que escreve o crítico Alcir Pécora a respeito desta obra de Sérgio Sant'Anna:

Em relação ao primeiro ponto [l'ecphrasis], sabe-se que a éfrase e a descrição de uma forma ou imagem cuja eficácia maior está em dar ao leitor, como em uma presença, aquilo que é descrito. Os melhores passos desta coletânea de Sant'anna devem-se a este recurso, com destaque para as descrições estupendas de dois quadros com o tema da “tentação”: de Buda por uma mulher, do artista chinês Li Zhanyang, que expôs sua obra no Centro Cultural do Banco do Rio, em 2007, e o do jovem padre branco por uma mulher negra, de um artista do final do século.



Fig. 3. Li Zhanyang, *Tangseng et Yaojing* (2005)

Observamos assim de que maneira Sant'Anna declina, a partir do romance *Um Crime delicado*, o diálogo com as artes e, ainda mais, a escrita das artes. Esta prática, sutilmente presente desde o romance de 1997, confirma o distanciamento progressivo em relação à arte.

L'ecfrases tempera a intensidade das relações, cada vez mais distanciadas, e conseqüentemente menos fusionais, do que parece ser o tema predileto do autor: a arte.

Parece-nos importante ressaltar aqui o aspecto tridimensional inerente à escultura e que permite ao autor a formulação precisa da descrição da obra, levando em conta ao mesmo tempo sua materialidade, sua forma e seu volume no espaço. Juntando todos esses dados, Sant'Anna consegue descrever com grande precisão a obra de Li Zhanyang e, assim, criar através da escrita sua própria *Tentação*.

Referências bibliográficas

CUNHA, João Manuel dos Santos. *O livro de Praga encenações de uma impossibilidade, Ficção brasileira no século XXI: terceiras leituras*, org. Helena Bonito Pereira. São Paulo: Mackenzie Ed., 2013.

DUBEL, Sandrine. *Genres littéraires et peinture* in Anne-Sophie Gomez et Nelson Charrest Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal, coll. « Littératures », 2015.

FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits I, 1954-1975* in « Préface à la transgression ». Paris: Gallimard, coll. « Quarto », 2001 [1963].

HEINICH, Nathalie. *Le Paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*: Paris, Gallimard, 2014.

HEINICH, Nathalie. *Le Triple Jeu de l'art contemporain*. Paris: Éditions de Minuit, 1998.

PÉCORA, Alcir. *Recursos de Sérgio Sant'Anna ainda surpreendem*, Ilustrada: São Paulo, 06/09/2014-http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/09/1511527-critica_recursos-de-sergio-santanna-ainda-surpreendem.shtml

SANT'ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*: São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

SANT'ANNA, Sérgio. *O livro de Praga, histórias de amor e arte*; São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

SANT'ANNA, Sérgio. *O homem-mulher*, São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SANT'ANNA, Sérgio. *Un crime délicat*, trad. Izabella Borges, Paris: Envolume, 2015.

A LITERATURA E AS ARTES PLÁSTICAS COMO PROVEDORAS DE UMA PROPOSIÇÃO DIALÉTICA

Jacy Cristina Antunes de Queiroz Gonçalves (PUC-GO)¹
Aguinaldo José Gonçalves (PUC-GO)

Resumo:

O trabalho se propõe a perscrutar as relações intersemióticas entre Literatura e artes plásticas. O que podemos considerar fio condutor desse tipo de abordagem está na relação tensa e conseqüentemente dialética entre o discurso verbal e o discurso visual. Elegemos obras plásticas que concebem um plano de metaforização por meio de recortes metonímicos que no seu conjunto atingem dimensões hiperbólicas. Esse universo de singularidades na hipérbole visual de René Magritte encontra na Literatura relações não tão comuns, mas determinantes, dentre os autores nacionais que trabalham se valendo de tais procedimentos destacamos Dalton Trevisan: Cemitério de elefantes (1964) e Água Viva (1973) de Clarice Lispector.

Palavras-chave: René Magritte; dimensões hiperbólicas; relações homológicas; Clarice Lispector; Dalton Trevisan


A Literatura e as artes possuem formas inusitadas de configurar o real e destituí-lo de suas pretensas camadas de manifestação. Sendo assim o texto artístico é singular uma vez que possibilita despertar as diversas ganas de inventividade do objeto artístico.

Para o crítico Vitor Chklovski em seu ensaio A arte como procedimento, 1917, a intenção, na obra de arte, se assim se pode falar, é o da singularização da arte:

“O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado”. (Chklovski, 1973, pag. 45.)

O objeto artístico, seja em obras verbais ou em obras de outros sistemas instigará a *singularização*, fazendo com que a observação seja mais prolongada, uma vez que busca sondar o indizível, passa por uma busca do processo de reinvenção por meio de fragmentos do mundo. Uma vez em contato com o observador o objeto artístico produz sensações que, estendidas ao máximo sua percepção acaba por criar um discurso

¹ Graduada em Letras pela Universidade Federal de Goiás. Mestranda em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás PUC-GO. Contato- e-mail: jacy.cristina2015@gmail.com



efetivamente instigante e por isso elaborado, acontecendo assim o que Chklovski nominou *desautomatização*, indo além da sensação que é cotidiana, sendo única, e então, singular.

Nesse universo de singularizações dos sistemas distintos, visual e verbal, elegemos para realização desse estudo uma questão basilar que conduzirá nossos propósitos: as relações tensivas entre um determinado tipo de obra plástica e um determinado tipo de obra literária, especificamente elegemos na obra plástica de René Magritte alguns quadros: A rosa reclusa (1955) e A sala de audição (1952). Relação correspondente encontramos na Literatura dentre os autores nacionais que trabalham se valendo de tal procedimento selecionamos Dalton Trevisan: Cemitério de Elefantes (1964) e Clarice Lispector, Água Viva (1973).

Nas obras citadas acentuam a questão maior dos estudos da Poética, trata-se das intensidades inventivas que, de maneira mais explícita apontam para o movimento centrípeto e centrífugo isto é, os movimentos da linguagem reportam para os movimentos externos do mundo ou como se pode dizer, da realidade empírica.


Nesse sentido Northon Frye (1973) destaca:

Sempre que estamos lendo nossa atenção se move ao mesmo tempo em duas direções. Uma direção é exterior ou *centrífuga*, e nela ficamos indo para fora de nossa leitura, das palavras individuais para as coisas que significam, ou, na prática, para nossa lembrança das associações convencional entre elas. A outra direção é interna ou *centrípeta*, e nela tentamos determinar com as palavras o sentido da configuração verbal mais ampla que elas formam. (FRYE, 1973, pág. 77.)

O signo identificado, não mais como símbolo sugere entendimento diante das coisas, tornando-se ícone realizando assim as duas direções a centrípeta e a centrífuga, como ressalta Frye (1973) “A correspondência entre fenômeno e o signo verbal é a verdade; a ausência é a falsidade; o defeito de ligação é a tautologia, uma estrutura puramente verbal que não consegue sair de si mesmo.”

A singularidade do texto esta nesse devir dos signos, uma vez que é no prolongamento da observação que vamos percebermos nuances tanto no discurso visual quanto no verbal.

Frye (1973) afirma que “em todas as estruturas verbais literárias a direção final do sentido é interna” assim também o é no discurso visual, pois se não é para dentro, se torna temática, é referencial e a arte desreferencializa para conhecer o interior da obra num movimento centrípeto, revelando assim o processo inventivo do artista.




Elucidaremos, pois antes de iniciar os procedimentos relacionais entre os sistemas distintos: literatura e pintura, um levantamento das influencias que, de certo modo, compuseram o processo criativo dos citados autores nas obras selecionadas para nosso estudo.

Citaremos a seguir o pintor belga René Magritte em cujo trabalho selecionaremos alguns quadros tais como *A rosa reclusa* (1955) e *A sala de audição* (1952). Não só estes exemplos, mas outros quadros do pintor acentuam de maneira singular as interações tensas entre a arte e a realidade por meio de um surrealismo questionável por não ocorrer por meio de metáforas insólitas, mas por meio de procedimentos conceituais de desviar nossa percepção criando o universo do que a tradição passou a considerar como o inverossímil crível.

Ele foi um homem comum, ele com o seu chapéu-coco. Tinha paixão pelo cinema e pelas imagens de mistério, gostava dos jogos enigmáticos. Ele nasceu na Bélgica em 1898, perdeu a mãe, ainda criança, nas águas de um rio. Viu, uma vez, um homem a pintar num cemitério. Sabia que era da ordem do mistério o que via. Da ordem das coisas inexplicáveis. René Magritte foi um artista da imagem e da palavra, dos jogos, do cotidiano interrompido pela surpresa, da banalidade dos objetos e da arbitrariedade da linguagem. Alguns insistem em chamá-lo surrealista. Eu prefiro não colocá-lo em lugar algum. Ele não estava muito preocupado com as questões do Surrealismo de André Breton. Não se importava com a psicanálise, não se importava com o automatismo. Por um curto tempo conviveu com os surrealistas de Paris, três anos apenas. Magritte estava na borda das vanguardas. Desenvolveu sua obra independente de grupos e escolas, ele reinventou a maneira de olhar os objetos, ele desmascarou a traição dos sistemas de representação e subverteu a noção habitual da cartilha escolar. (SANTOS, 2006,pág.15)

Para realizar o procedimento relacional no discurso verbal elegemos duas obras. A primeira de Clarice Lispector, *Água Viva* (1973). Detenhamo-nos em algumas informações sobre a autora.

Clarice Lispector não nasceu Clarice. A menina nasceu Haia, em 10 de dezembro de 1920, em uma pequena vila de Tchechelnik, na Ucrânia. Fugindo de uma Rússia ainda impactada pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a família Lispector – pai, mãe e três filhas – poderia ter ido para os Estados Unidos, mas a imigração para o Brasil traria menos empecilhos. Foi assim que, em março de 1927, toda a família, já com outros nomes que disfarçavam sua origem judia, desembarcou em Maceió, onde se fixou por três anos mudando-se, após isso, para o Recife. Em 1935, pai e filhas mudaram-se para o Rio de Janeiro, onde Clarice estudou Direito, trabalhou como jornalista e se casou, em 1943, com o diplomata Maury Gurgel Valente. Por conta



da carreira do marido, a escritora morou em vários lugares – em Belém, na Itália, na Suíça, na Inglaterra e nos Estados Unidos –, continuando o nomadismo que marcou sua vida desde o nascimento. Desde a publicação de seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, em dezembro de 1943, Clarice Lispector atraiu a atenção da crítica e dos leitores, que perceberam que algo novo estava acontecendo na literatura brasileira. Ela nada receberia pelas vendas da obra, e dessa forma iniciou como amadora uma carreira que ela assim denominou até o fim da vida. Pesquisadoras como a canadense Claire Varin e a francesa Hélène Cixous são responsáveis pela divulgação da obra da escritora pelo mundo, e hoje há pesquisas sobre a escritura de Clarice em vários países. E muito haverá, ainda. (KLÔH, 2009, pag.12)

A segunda obra selecionada para análise é o *Cemitério de Elefantes* (1964), conto de Dalton Trevisan.

Dalton Trevisan é um dos contistas de maior expressão na literatura brasileira contemporânea. Nascido em 14 de junho de 1925. Dalton Trevisan encontrou muita dificuldade para colocar seus livros no circuito comercial na década de 1950. Por isso, partiu para edições feitas em papel simples, distribuindo os exemplares pelo correio para amigos e conhecidos, em um sistema arcaico e artesanal. Somente em 1959 é que ele teria uma inserção dentro dos círculos literários com a obra *Novelas* nada exemplares, o que se considera hoje o marco inicial da carreira de Dalton como contista. Com este título, o autor ganhou o prêmio do Instituto Nacional do Livro e também o Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro. Este universo marcado pela vida na Curitiba provinciana seria explorado também nos contos do autor publicados nos livros *Morte na Praça* e *Cemitério de Elefantes* (ambos de 1964). Já contando com reconhecimento da crítica e dos leitores, Dalton Trevisan voltaria a ser vitrine três anos depois, por ocasião da conquista do primeiro lugar no I Concurso Nacional de Contos do Estado do Paraná. Naquele ano de 1968, Dalton – que habitualmente se esquivava de jornalistas - deu duas entrevistas para jornais da capital paranaense, nas quais o que chamava a atenção era justamente o fato dele se dispor a falar com a imprensa. Este comportamento furtivo foi tema de ironia em uma das respostas concedidas por Dalton ao jornalista: Mas encontrar Dalton Trevisan não é tão dificultoso como dizem muitas pessoas e alguns jornais. A resposta é esta: “tanto não é difícil alguém me encontrar que eu esbarro comigo diariamente em todas as esquinas de Curitiba”. (ANDRIOLI, 2010 pag.9)

Análise dos procedimentos relacionais entre os Discursos Verbal e Visual

Para que seja possível realizar esta pesquisa elegemos obras plásticas que produzem um plano de metaforização por meio de recortes metonímicos que no seu conjunto atingem *dimensões hiperbólicas*. E isso mais detidamente ocorre na obra


plástica de René Magritte em cujo trabalho selecionaremos alguns quadros tais como e A rosa reclusa (1955) e a A sala de audição (1952).



René Magritte: Rosa Reclusa, 1960.

A Rosa Reclusa (1955) de René Magritte exhibe uma rosa gigante, que toma todo o ambiente, uma sala? Parece ser. No primeiro contato com a obra observamos uma rosa intitulada como “Rosa Reclusa”. A janela trás uma luminosidade no primeiro plano enquanto podemos observar ao fundo a sombra, em segundo plano. Inicialmente vemos uma rosa enorme *hiperbolizada*, no entanto, não é uma simples hipérbole é o *agigantamento*, algo enorme dentro de um ambiente. Totalizando-o.

O absurdo advém de uma coisa enorme dentro de um lugar, perfazendo-o, é o Realismo do Absurdo, a completa inaptabilidade entre o que se vê e o título. O título-poema. Demorando na observação, a desautomatização se instaura, uma vez que há um título que intriga. Por ser reclusa, encarcerada, ela está frondosa e não apresenta nenhum sinal de sofrimento. O título é dialético, iniciamos a demora na percepção quando acontece o estranhamento. Primeiro uma Rosa enorme, depois um título intrigante,



assim René Magritte proporciona- nos uma obra plástica magistral, a singularização da Rosa, acontece quando não mais sendo signo e sim o ícone, instaurasse como um simulacro da Rosa. A Rosa que em Magritte parece ser, mas não é. É o simulacro da rosa sozinha, essa não tem sentido, no entanto no texto significa.

O texto entendido como *objeto dinamizado* que terá por finalidade revelar os tipos de objetos dinamizados que se apresentam como significantes. Desdobrando assim, a noção de texto sairemos do *fenotexto*, superfície estrutura, significada, do aspecto que apresenta o texto, para partir para o profundo, a produtividade significativa, partir para o *genotexto*. Conceitos esses apresentados por Julia Kristeva (1974) que elucida sobre o assunto:


O texto não é um fenômeno linguístico, em outras palavras ele não é a significação estruturada que se apresenta em um corpus linguístico visto de uma estrutura plana. Ele é sua geração: uma geração inscrita neste “fenômeno linguístico” nesse fenotexto que é o texto impresso, mas que não é legível senão quando se remonta verticalmente através da gênese ,o que se abre.(Kristeva,1974, p. 279)

Não é a rosa. É o ícone da Rosa, em uma explosão de lirismo abstrato. O temático pelo signo se destrói. Deixemos o tema, a referencialização e partamos para um plano de metaforização, onde acontece o estilhaçamento de significados de uma palavra, através de uma explosão de novos semas. Pulverizando os sentidos Magritte instiga-nos a mergulhar no sentido centrípeto da arte.

Esse universo de singularidades na hipérbole visual de René Magritte encontra na Literatura correspondências não tão comuns, mas determinantes para o que entendemos como homologia estrutural entre os sistemas.

Vejamos como nessa perspectiva de ampliação de dimensões, de *hiperbolização*, de agigantamento o quadro Rosa Reclusa de René Magritte dialoga com o fragmento sobre “A Rosa”,do livro *Água Viva* de Clarice Lispector.

A rosa do livro *Água Viva* , assim como o quadro de René Magritte apresenta uma Rosa diferente das outras, singularizada. Existe a apresentação de um simulacro, a dissimulação da realidade. Vejamos, que no fragmento a seguir, observamos alguns elementos que demonstram a *dimensão hiperbólica*, que instaura o processo de iconização do signo Rosa.



Sei da história de uma rosa. Parece-te estranho falar em rosa quando estou me ocupando com bichos? Mas ela agiu de um modo tal que lembra os mistérios animais. De dois em dois dias eu comprava uma rosa e colocava-a na água dentro da jarra feita especialmente para abrigar o longo talo de uma só flor. De dois em dois dias a rosa murchava e eu a trocava por outra. Até que houve determinada rosa. Cor-de-rosa sem corante ou enxerto porém do mais vivo rosa pela natureza mesmo. Sua beleza alargava o coração em amplidões. Parecia tão orgulhosa da turgidez de sua corola toda aberta e das próprias pétalas que era com uma altivez que se mantinha quase erecta. Porque não icava totalmente erecta: com graciosidade inclinava-se sobre o talo que era fino e quebradiço. Uma relação íntima estabeleceu-se intensamente entre mim e a flor: eu a admirava e ela parecia sentir-se admirada. e tão gloriosa ficou na sua assombração e com tanto amor era observada que se passavam os dias e ela não murchava: continuava de corola toda aberta e túmida, fresca como flor nascida. Durou em beleza e vida uma semana inteira. Só então começou a dar mostras de algum cansaço. Depois morreu. Foi com relutância que a troquei por outra. E nunca a esqueci. O estranho é que a empregada perguntou-me um dia à queima-roupa: “e aquela rosa?” Nem perguntei qual. sabia. Esta rosa que viveu por amor longamente dado era lembrada porque a mulher vira o modo como eu olhava a flor e transmitia-lhe em ondas a minha energia. Intuíra cegamente que algo se passara entre mim e a rosa. Esta — deu-me vontade de chamá-la de “joia da vida”, pois chamo muito as coisas — tinha tanto instinto de natureza que eu e ela tínhamos podido nos viver uma a outra profundamente como só acontece entre bicho e homem. (LISPECTOR, 1973, pág. 38/39.)

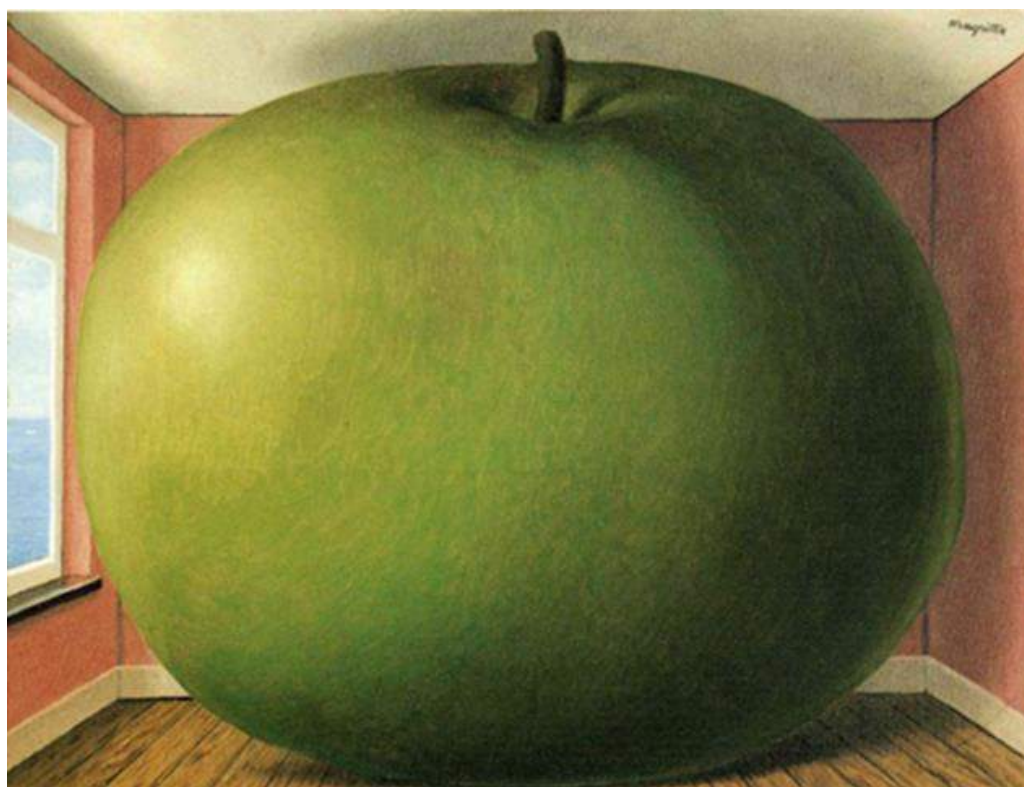
O processo de singularização nos é apresentado logo nas primeiras linhas ao ter o contato com a Rosa “*Sua beleza alargava o coração em amplidões; Uma relação íntima estabeleceu-se intensamente entre mim e a flor.*” (LISPECTOR, 1973). Aqui não encontramos com “uma Rosa comum” ela era uma rosa diferente, o signo Rosa se torna ícone. O *agigantamento* das formas da rosa, sugere-nos uma dimensão *hiperbolizada*, o que com maestria a poetisa Clarice (1973) a apresenta “*Durou em beleza e vida uma semana inteira. Contrapondo-se aquelas rosas comuns “De dois em dois dias eu comprava uma rosa e colocava-a na água dentro da jarra... De dois em dois dias a rosa murchava e eu a trocava por outra”.*

“Sei da história de uma rosa. Parece-te *estranho* falar em rosa quando estou me ocupando com bichos? Mas ela agiu de um modo tal que lembra os mistérios animais. Em outro trecho: *O estranho é que a empregada perguntou-me um dia à queima-roupa: “e aquela rosa?”.* (LISPECTOR, 1973) O estranhamento nos é sugerido e aqui

como diz Victor Chiskolvi é nele que se faz a arte, ao estranhar a Rosa em Clarice e a Rosa em Magritté acontece a singularização do texto artístico. O processo de observação se torna demorado e eis que acontece a desautomatização, a pintura é hiperbolizada, tanto no texto visual, quanto no texto verbal “Essa *Rosa durou mais que todas*”.


Tanto no quadro “A Rosa Reclusa, quanto a Rosa de Clarice a tensão permanente elucida as relações entre semelhança e dessemelhança conseguida por uma espécie de fusionismo entre espaços metonímicos e metafóricos.

Continuadamente elegemos outra obra de René Magritte, A Sala de Audição (952), que também observamos as nuances e as peculiaridades da Rosa Reclusa. No título dialético, no *agigantamento das dimensões*.



René Magritte, Sala de Audição, 1952.

A Sala de Audição (1952) de |Rene Magritte , expõe uma maçã gigante, que toma todo o espaço da sala. A maçã que não mais é signo se torna ícone, um simulacro, através da construção de uma metáfora complexa na obra de arte, que consiste num processo de interação semântica, não a substituição de um termo é a metáfora do



estilhaçamento de significados de palavras, de imagens, a similitude, área de semelhança. O que parece em Magritte , não é.


A arte não se realiza pelo equilíbrio temos condição tensa no nosso cotidiano, e esse processo de desreferencialização, fazem a tessitura de um simulacro através de elementos constitutivos. O pintor revela pelo título dialético essa relação de semelhança e dessemelhança. A presença do título dialético atua como porta para entrada do observador. A inquietação aumenta. Defrontamos-nos com a esfera desautomatizada da arte.

A expansão-reinterpretação do real se dá pela *hiperbolização da imagem* e o insólito por ele criado entre a imagem e o título do quadro. Relação ou aparente não-relação entre o título e o universo plástico com o qual defrontamos.

Ao escolher o título para os quadros Magritte dá sustentação ao processo de desautomatização da linguagem escrita, a maçã que não é maçã é uma sala de audição, a rosa que não é reclusa, pois transborda significância , assim como alude Julia Kristeva, em seu livro Introdução à semiótica:

De natureza diferente de todos os semas encarados até agora (todos os semas apresentam significado) essencialmente variável, menor do que todo o sema fixo, por menor que seja, a diferencial significativa é o infinito-ponto para semiótica. O espaço da significância seria concebido como um objeto de conhecimento sobre determinado pela colocação do princípio da diferencial significativa, e não como um espaço estruturado. A diferencial significativa será desta maneira, o lugar que faz penetrar o genotexto no fenotexto e que leva o espaço significativo sobre a linha enunciada na língua. (KRISTEVA, 1974, p.297)

Em relação à linguagem visual optando por distanciar o grafismo da imagem com o objetivo de impedir o automatismo do pensamento do observador e aumentar a inquietude tão necessária na relação entre o apreciador e a obra de arte. Esse distanciamento acaba sendo uma estratégia genial, por parte do artista, não somente para aproximar a escrita da imagem, mas também, com o estranhamento buscar a instigação do observador a encontrar uma “lógica” para essa relação. Partindo da superfície do texto, *fenotexto* , para adentrar na profundidade que o texto provoca, o *genotexto*.



Para realizar o procedimento relacional selecionamos como segundo objeto de estudo o conto Cemitério de Elefantes, De Dalton Trevisan. O conto-título do livro foi publicado pela primeira vez, em 1964.

A plasticidade dessa obra se mantém na escolha da palavra e no tratamento a ela conferido, na criação da imagem, como podemos notar nos trechos abaixo, grifos nossos.


Há um *cemitério de bêbados na minha cidade*. Nos fundos do mercado de peixe e à margem do rio ergue-se o velho ingazeiro __ ali os bêbados são felizes. A população considera-os *animais sagrados*, provê às suas necessidades de cachaça e peixe com pirão de farinha...”*Elefantes mal feridos* coçam as perebas, sem nenhuma queixa”...“Cospe na água o caroço preto do ingá, os outros não a interrogam: *presas de marfim que apontam o caminho são as garrafas vazias.*”. (TREVISAN, 1974, p. 101/102)

A plasticidade da palavra em Dalton Trevisan resulta a uma espécie de moldura, o processo de passagem do mundo real para o mundo representado do quadro, à passagem “de dentro” “para fora”, de externo para interno, existe uma plasticidade de imagens. Gerando uma grandeza, hiperbolizada, e o agigantamento, estamos vendo isso, sobre o ponto da invenção artística.

O estranhamento provocado por essa plasticidade faz com que nesse Ostranenie, estranhamento, se encontre a singularidade do texto artístico. De acordo com Chiskolv (1973) “ O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, que é já “ passado” não importa para arte”.

O conto sugere nos muito mais que a preocupação do estranho, é o insólito dentro da hipérbole. A ampliação das dimensões está na ruptura com os limites. Na perspectiva do fenotexto apresentado por Kristeva, o conto de Trevisan nos sugere elefantes iconizados, numa estrutura profunda encontramos o genotexto, aonde a significância vai além do esperado. O signo Elefantes a partir de um processo inventivo carregado de significância se transforma em ícones. As imagens nos são apresentadas em dimensões *hiperbólicas*, partido da análise do fenotexto, da superfície do texto verbal, partindo para seu interior, num movimento centrípeto o genotexto, o intenso, o profundo.

O genotexto não é uma estrutura, mas tampouco saberia ser o estruturante, visto que ele não é aquilo que forma nem aquilo que permite a estrutura ser, mesmo sendo censurado. O genotexto é o



significante infinito. Pluralidade dos significantes na qual, e não fora da qual- o significante formulado (o fenotexto)é situável e, como tal, sobredeterminado. O genotexto é, assim, não a outra cena em relação ao presente formular e axial, mas o conjunto das outras cenas na multiplicidade das quais falta um índice desviado-esquartelado-pela sobredeterminação que define, pelo interior, o infinito. (KRISTEVA, 1974, p.282)

Conclusão


A Literatura e as artes plásticas possuem formas inusitadas de configurar o real e destituí-lo de suas pretensas camadas de manifestação. O que nos move nessas formas acima indiciadas é o modo como o artista e o escritor se valem de uma espécie de “água forte” para, como se estivesse com lápis crayon em suas mãos, delineassem os desenhos da representação e estimulassem dialeticamente a nossa leitura da realidade.

Um princípio construtivista similar os aproxima: os textos e os quadros baseados num processo de realização icônica. Ambos resultam em obras, produtoras de sentido. Nos quadros magritteanos, assim como nos textos verbais, vemos as rupturas com os limites.

Quanto maior for o grau de estranhamento no grau de construção mais revela o processo de construção. Ao criar a obra artística, cuja imagem viola a ordem estética vigente, Magritte acaba provocando, assim como um sentido de estranhamento no apreciador da arte, acostumado, até então com pinturas que mantenham uma regularidade na forma e uma verossilhança com elementos da realidade.

O artista ao expor seu estilo irreverente acaba expondo também seu modo de ver o mundo. Suas obras estruturam no plano do “ilógico” para que o observador construa dentro de sua “lógica”, uma nova significação para o sentido de realidade na arte.

Tanto nas obras plásticas de René Magritte, *A rosa reclusa* (1955) e *A sala de audição* (1952), quanto nos textos literários, de Dalton Trevisan, *Cemitério de elefantes* (1964) e Clarice Lispector: *Àgua Viva* (1973), o que se percebe é uma forma de realização baseada em lentes de aumento ou como se o artista evidenciasse o contorno dos signos de modo a ratificar a natureza do simulacro que pulsa entre a arte e a realidade. As obras aqui apresentadas são obras que tendem a deflagrar estilisticamente



uma espécie de hiperrealismo e de acentuado grife nos índices e semi-símbolos de suas manifestações sígnicas. Pela perspectiva da hiperbolização, que consiste em exagerar a satisfação prometida para além do verossímil, para atingir o inverossímil crível.

Referências

ANDRIOLI, Luiz. O silêncio do Vampiro: O discurso jornalístico sobre Dalton Trevisan. Dissertação de Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Paraná. (UFP), 2010.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de (org.). Teoria da literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1973.

FRYE, Northrop. Anatomia da crítica. São Paulo: Cultrix, 1973.

KRISTEVA, Julia. Introdução à semanálise. Tradução: Lúcia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KLÔH Suzana de Sá. Clarice Lispector e o Narrar-Se. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Agosto de 2009.

LISPECTOR, Clarice. Água viva. São Paulo: Círculo do livro, 1973.

SANTOS, Carolina Junqueira. A ordem secreta das coisas: René Magritte e o jogo do visível. Tese de Mestrado. Faculdade de Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2006.

TREVISAN, Dalton. Cemitério de Elefantes. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CINEFILIA E DRAMATURGIA NA OBRA DE NELSON RODRIGUES

Janeide Maia Campelo (UFRN)¹
Márcio Venício Barbosa (UFRN)

Resumo: Neste artigo, propomos o estabelecimento de um diálogo entre o palco e a tela: primeiro, refletiremos acerca do Nelson Rodrigues cinéfilo e de como suas experiências no cinema se materializam na sua obra teatral, sobretudo na construção de seus personagens e nas adaptações para o cinema a partir da obra rodrigueana; em seguida, mostraremos como o romance *Asfalto selvagem* (1959) se relaciona com o universo cinematográfico. Para tal, tomaremos como base as reflexões de Roland Barthes (1975) acerca das relações possíveis entre cinema e literatura.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues; cinema; Roland Barthes.

A obra de Nelson Rodrigues está tão ligada aos palcos quanto às telas. Seus personagens mais emblemáticos eternizaram nomes como os de Lucélia Santos, em *Engraçadinha* (1981) – filme baseado no romance *Asfalto Selvagem* (1959) – e Sônia Braga, em *A Dama do Lotação* (1978), filme baseado em um dos contos de *A vida como ela é...* (1992) e que ainda figura entre as dez maiores bilheterias nacionais.


Mas essas não foram as únicas obras de Nelson Rodrigues adaptadas para o cinema. Muitas de suas peças, tais como: *Vestido de Noiva* (1943), *Bonitinha, mas ordinária* (1962) ou ainda *Toda Nudez Será Castigada* (1965), também figuram na lista de adaptações cinematográficas, muitas delas com mais de uma adaptação, como é o caso de *Bonitinha, mas ordinária*, que possui três adaptações (1963, 1981 e 2008).

O traço comum a essas obras? Talvez a obsessão do autor em tratar as relações conjugais sob o aspecto que, humanamente, mais queremos esconder: as fraquezas e traições cotidianas. Essas fraquezas, como jornalista que fora, Nelson buscava nas páginas policiais, nas brigas entre vizinhos e nas suas obsessões de autor que, ignoradas pelos seus leitores da época, eram frequentemente confessadas em suas entrevistas.

Homem de teatro, Nelson viu, sobretudo a partir dos anos 1950, sua principal atividade perder espaço para um concorrente poderoso: o cinema. Cinema cujas salas também eram por ele frequentadas.

Nas crônicas que integram *O Óbvio Ululante* (1993), são recorrentes as referências aos grandes astros americanos, às salas de cinema e aos filmes aos quais ele

¹ Mestre em Estudos da Linguagem (UFRN).



assistia. Assim, Nelson Rodrigues atribuía aos seus amigos e também aos seus personagens, características próprias a figuras cinematográficas. Ao se referir a Cláudio Mello e Souza, jornalista e amigo, Nelson afirmava: “um havaiano de filme” (RODRIGUES, 1993, p. 143), os melhores vilões eram sempre aqueles do *cinema mudo*, os mordomos mais elegantes, pertenciam aos *filmes policiais*.


É, pois, nas crônicas de *O Óbvio Ululante* (1993), que se coloca a relação entre o Nelson Rodrigues espectador e o a sétima arte: o cinema. É também em uma das crônicas presentes nesse volume que ele confessa seu fracasso diante da adaptação de uma de suas peças para a tela grande:

Alguém há de querer saber por que devo eu tanto e tanto. Posso responder, alçando a frente [...]. As minhas dívidas têm este nome geral e lúgubre: - *A falecida*. [...] meti-me no cinema, fui produtor de filme. E *A falecida* é o nome de todo o meu voraz e insaciável abismo. (RODRIGUES, 1993, p. 127).

Apesar da experiência negativa vivida por Nelson Rodrigues enquanto produtor de cinema, outros diretores demonstraram profundo interesse pelas obras do dramaturgo que, ao tratar de temas tão humanos e tão próximos à realidade de quem o lê ou assiste, seja no teatro ou no cinema, fez com que essas relações servissem de argumento para filmes que vão do melodrama à tragicomédia. A alcunha de *pornográfico*, marcante na obra do autor, é reforçada por seus textos que pelas adaptações que foram feitas desses mesmos textos para a tela grande, adaptações nas quais cenas eróticas foram fortemente exploradas, como é o caso de *A dama do loteação* (1978) uma espécie de comédia erótica bastante representativa e atrativa para o público dos anos 70 e 80, adeptos dos filmes de *pornochanchada*.

Experiências refletidas em sua obra ficcional

Mas as experiências de Nelson Rodrigues com o cinema vão além das adaptações de sua obra ficcional. A relação de espectador e, até mesmo de crítico, quando se tratava de adaptações de suas obras, fez com que a relação entre Nelson e a sétima arte ocorresse mais como *troca* do que como simples adaptações de tramas de sucesso para outra linguagem artística.




Uma leitura mais atenta da obra do autor mostra a presença do cinema – e das produções cinematográficas da época – sempre seguidas de comentários às vezes elogiosos, às vezes nem tanto, presentes nas vozes de seus personagens. Uma das obras rodrigueanas em que esse fato se torna bastante evidente é *Asfalto selvagem* (1959). No romance, que se passa na cidade de Vitória - ES, dos anos 1940, Nelson conta a história da jovem e sensual Engraçadinha, filha de um político moralista e prima de Sílvio e de Letícia, com os quais se envolverá em um complicado e trágico triângulo amoroso em torno do qual oscilam os destinos de todos os personagens da trama.

Enquanto narra os acontecimentos que dão vida a *Asfalto Selvagem* (1959), Nelson traz como um dos temas comuns aos personagens principais do romance, o filme *Les amants*, [*Os amantes*], (1958), então em cartaz. Filme de Louis Malle e estrelado por Jeanne Moreau, *Les Amants* é considerado um marco do cinema francês, sobretudo pelo erotismo que apresenta. E é exatamente esse erotismo que povoará o imaginário de Engraçadinha e de diversos outros personagens durante a narrativa, influenciando em suas ações e em suas falas.

Dessa forma, são comuns, em *Asfalto selvagem*, menções ao filme de Malle e à conduta adotada por seus personagens. Logo no início da segunda fase do romance – Engraçadinha depois dos trinta – durante uma conversa entre Engraçadinha, agora evangélica, Odorico, juiz e amigo da família, e uma vizinha de Engraçadinha, faz-se o seguinte comentário sobre o filme de Malle:

- É uma vergonha! Uma indignidade!
- Engraçadinha tem um arrebatamento: - Um cúmulo que a Polícia o deixe!
- Dr. Odorico ergue-se. Precisa de espaço para a sua veemência:
- Não é a Polícia, Engraçadinha! Não é a Justiça! – pausa e ergue a mão de dedos retorcidos – Nem é o filme!
Engraçadinha faz um ar de quem pergunta: “Então, quem é?” Ele exulta:
- É a plateia! É a fila e, para encurtar, a sociedade brasileira! É a família brasileira. [...] Não assisti a esse filme, nem quero! Mas o filme é um detalhe! O trágico é ver a família brasileira! [...]
(RODRIGUES, 1994, p. 211).



A fala de Odorico em relação à *Les amants* que poderia de imediato, surgir como uma crítica de Nelson Rodrigues ao cinema francês, também pode ganhar uma segunda interpretação se a relacionarmos com as demais obras do dramaturgo e com uma de suas maiores características: o retrato do cinismo da sociedade brasileira de sua época que, defensora dos bons costumes e protocolos sociais, lota as filas do cinema, como no caso do episódio relatado em *Asfalto selvagem* (1959), para ver *Les amants*, filme sabidamente erótico.

A fala de Odorico atribuindo a culpa à plateia retrata com bastante clareza a forma como Nelson faz dialogar seus personagens, ávidos pelas produções cinematográficas dos anos 1950; e sua ficção, cenas em que seus personagens estão falando sobre cinema ou ainda assistindo a um filme que está em cartaz.

A crítica a essa moral de caráter bastante duvidoso é personificada na figura de Odorico que, apesar de tecer críticas recorrentes ao filme, revela tê-lo visto repetidas vezes, uma delas, relatada no capítulo 46. Nesse capítulo, Nelson tece uma crítica feroz a uma sociedade que defende uma moral que não tem e mostra o quanto frágil é o caráter da classe média carioca, pois defende causas e crenças que não pratica, ainda que minimamente. Assim, desde a descida de Odorico – na Avenida Graça Aranha e sua caminhada a pé até a Cinelândia, Nelson narra o cuidado que Odorico toma para *evitar encontrar conhecidos* – até a chegada ao cinema, trecho que reproduzimos abaixo, Nelson faz de seu personagem e sua aventura cinematográfica, um perfeito retrato do que seria a verdadeira conduta da sociedade carioca dos anos 1940:

Está, finalmente, na porta do cinema. Olha de lado, e com ostensivo desprazer, a fila imensa. – “Eis a família brasileira!”, pensou. Mais do que nunca parecia-lhe que a plateia é que estava corrompendo o pobre e inofensivo filme. Continuou, cruelmente divertido: - “É quase uma fita de mocinho. Só falta aparecer um Tom Mix² – dando tiro em todas as direções”. Achou graça no próprio raciocínio. (RODRIGUES, 1994, p. 230)

² Tom Mix, nome artístico de Thomas Hezikiah Mix foi um ator norte-americano, um dos primeiros grandes ídolos do cinema. Foi um ator de grande sucesso na era do cinema mudo, atuando preferencialmente no gênero *western*.



E continua:


Ia pensando: - “Esse sucesso é todo porque...” E continua: - “Uns porque fazem, outros porque querem fazer”. [...] começa a ver o filme. – “A heroína é boa. Mas Engraçadinha é melhor. Silene e Engraçadinha.”. Tem que reconhecer, porém, que a tal Jeanne Moreau é também interessante, com seus quadris ardentes. Sim, “ardentes”. Ele continuou vendo o filme e substituindo os personagens: - “O marido é o Zózimo”. Parecia-lhe que tal marido (bem como o Zózimo) devia ser traído há mais tempo e mais vezes. A cena de pólo o irritou. – “É tão filme de mocinho que tem até cavalo!”. (RODRIGUES, 1994, p. 231).

Como vemos, a obra de Nelson Rodrigues apresenta com bastante frequência uma relação com o universo do cinema; suas peças, sempre dotadas de cenas bastante expressivas, parecem facilmente incorporadas pela estética cinematográfica; e seus romances e crônicas, quando não mostram expressamente a opinião do autor sobre um determinado filme ou atriz, trazem comentários acerca do cinema enquanto espaço social, pois influencia o comportamento dos personagens e contribui, ainda que parcialmente para a caracterização de alguns deles.

Do palco às telas: diálogos interartísticos

A cena de Odorico Quintela – personificação do Judiciário e recorrentemente intitulado como o representante da ordem e dos bons costumes – em frente cine Pathé e a sua reflexão acerca da enorme bilheteria do filme de Malle pode ser também interpretada como uma característica própria de Nelson Rodrigues e das diferentes recepções por parte do público dos textos que eram representados no cinema, no teatro e nos jornais. Autor *desagradável*, Nelson vê suas histórias ganharem relativo sucesso nas salas de cinema e, posteriormente, na TV enquanto ainda enfrenta dificuldades para montar suas peças no teatro. Muito desse sucesso se deve à necessidade mercadológica da época de se produzir filmes com narrativas pouco complexas e com algum erotismo, tão comuns às produções rodrigueanas que fizeram o autor conhecido da grande massa.

Outro fator que colabora para o sucesso de Nelson é o fato de que *Asfalto Selvagem* foi publicado originalmente pelo extinto jornal *Última Hora* (de agosto de 1959 a fevereiro de 1960), dessa forma, a publicação diária e em jornal dos 112



capítulos do romance contribuiu para que as aventuras de Engraçadinha se tornasse um sucesso do autor.

Assim, na obra rodrigueana, sobretudo no caso de *Asfalto selvagem* (1959), a passagem da narrativa para o cinema trouxe um elemento importante, sobretudo na construção da narrativa: o folhetim. Dessa forma, muitas das características exploradas por Nelson Rodrigues no romance, tais como a narrativa ágil e o uso recorrente de *flash-backs*, os diálogos rápidos e as constantes intervenções de memória feitas pelo autor em seus personagens foram incorporadas pelas produções cinematográficas brasileiras da época, voltadas para a massa e pouco interessada nas críticas sociais realizadas por Nelson ou no escrutínio de seus personagens.

Essa característica mercadológica ligada às produções cinematográficas e representada por Nelson em *Asfalto selvagem* (1959) – embora ele ressalte a demanda por parte da sociedade desse gênero de filme – pode ser explorada com base em reflexões de Roland Barthes (1975) em uma das poucas vezes em que o crítico escreveu sobre o cinema e suas relações com a literatura. Em *En sortant du cinéma, [Saindo do cinema]*, (1975), Barthes reflete acerca do que ele chama de uma *situação de cinema* e, a partir dessa condição, ou seja, da análise não do filme, mas do ato de ir ao cinema para ver um filme, Barthes trata das relações entre o espectador e o cinema enquanto espaço social.

É preciso ressaltar que os textos e entrevistas de Barthes acerca das relações possíveis entre cinema e literatura são poucos em comparação aos que ele se dedicou à fotografia ou ao teatro, por exemplo. Quando concede uma entrevista à *Cahiers du cinéma* (1963), Barthes coloca-se mais como espectador que como crítico de cinema e revela as dificuldades de se analisar uma possível *linguagem cinematográfica* (BARTHES, 2004, p. 21). É enquanto espectador que Barthes se coloca quando pensa o que chamou de situação de cinema e a condição de semi-hipnose que toma o espectador e, por conseguinte, as relações dialógicas daí resultantes. São essas também as relações mostradas por Nelson Rodrigues em *Asfalto selvagem* (1959) cada vez que seus personagens tratam ou estão no cinema. Pensemos, aqui, tal como Barthes (1975) o espaço, a sala de cinema, o *cube noir* no qual nos colocamos e onde vemos projetados nossos desejos e nossas frustrações.

Assim, de acordo com Barthes, a sala, tanto quanto o filme, inspira comportamentos e relações de sentido sejam elas entre os espectadores ou entre o espectador e o próprio filme (1975, p. 105).

Anônimos, ociosos e confortavelmente relaxados, somos hipnotizados pela escuridão da sala e pelo apelo luminoso da tela, concebemos, permitimos e nos entregamos à representação. Representação essa que só é possível no cinema, espaço social, mas também íntimo, confortável, ainda que estranho. O cinema é, para Barthes, o espaço ocupado pela erotização do mundo moderno, o espaço da hipnose. Um erotismo-hipnótico impossível ao lar, à TV e à família (1975, p. 105).

É essa condição hipnótica no cinema e estéril no contexto familiar que se reproduz na descrição dos personagens rodrigueanos em *Asfalto selvagem* (1959). Ainda segundo Barthes:

[...] a sala de cinema (frequentemente) é um espaço de disponibilidade, e é a disponibilidade (mais que paquera), o ócio do corpo, que melhor define o erotismo moderno, não o das publicidades ou dos *strip-teases*, mas o das grandes cidades. (BARTHES, 1975, p. 105)³.

É esse exatamente o comportamento de Odorico Quintela em relação a *Les amants*, em *Asfalto Selvagem* (1959). A cena citada acima, em frente ao cine Pathé, evoca e explica exatamente a relação de Odorico a respeito do filme de Malle. A reflexão de Odorico acerca da adesão, ainda que velada por parte da sociedade, se confirma, por exemplo, no capítulo 89, quando Engraçadinha e Luís Cláudio, inspirados por *Les Amants*, saem do carro para tomar banho de chuva.

Assim, os personagens rodrigueanos estabelecem uma relação bastante ativa com o cinema. Eles não são apenas espectadores, são também atores. Durante todo o romance, temos, sobretudo por meio de Odorico, o estabelecimento de relações entre os personagens de Malle e as personagens de *Asfalto selvagem* (1959). Assim como Odorico, Luís Cláudio não se contenta em ver o filme, ele deseja reproduzir as cenas de *Les Amants* com Engraçadinha.

³ La salle de cinéma (de type courant) est un lieu de disponibilité, et c'est la disponibilité (plus encore que la drague), l'oisiveté des corps, qui définit le mieux l'érotisme moderne, non celui de la publicité ou des strip-teases, mais celui de la grande ville. (BARTHES, 1975, p. 105) .
Todas as citações da obra de Barthes (1975) citadas neste trabalho são de nossa autoria.

Essa relação de um reconhecimento-ativo é colocada por Barthes “é preciso que eu esteja na história, [...] mas é preciso também que eu esteja fora”⁴ (BARTHES, 1975, p. 106). Esse imaginário descolado, ao qual se refere Barthes é representado durante todo o romance e se revela diversas vezes no comportamento de todos os personagens. Todos seus personagens se descolam do que veem para decolar exatamente no sentido barthesiano do termo. Assim, Engraçadinha, Odorico, Cilene e tantos outros personagens com mais ou menos ênfase transportam suas experiências de espectadores em ações inspiradas na heroína de Malle.

Esse erotismo das grandes cidades do qual trata Barthes é também o erotismo que permeia *Asfalto selvagem* (1959), no qual os dramas vividos e as críticas colocadas estão sempre lado a lado com o cinema e tudo que o compreende. Essa condição coloca o filme de Malle como um fetiche escrupuloso, organizado, consciente. O sentimento exato dos leitores do romance rodrigueano.

Referências bibliográficas:

- BARTHES, Roland. En sortant du cinéma. In: *Communications*, 23, 1975.
- _____, Roland. O Terceiro sentido In: *O óbvio e o obtuso*, São Paulo: Edições 70, 1984.
- _____, Roland. Sobre o cinema. In: *O Grão da voz*, São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MALLE, Louis. *Les Amants*, 1958. (filme)
- RODRIGUES, Nelson. *Asfalto Selvagem: Engraçadinha, seus amores e seus pecados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- RODRIGUES, Nelson. *Vestido de Noiva*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- RODRIGUES, Nelson. *Bonitinha, mas ordinária*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- _____. *Toda Nudez Será Castigada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

⁴ « Il me faut être dans l’histoire [...], mais il me faut aussi être *ailleurs* [...] ». (BARTHES, 1975, p. 105) .





**A METAFICÇÃO NO ROMANCE BUDAPESTE,
DE CHICO BUARQUE E NA PEÇA SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE
UM AUTOR, DE LUIGI PIRANDELLO**

Janio Davila de Oliveira (UFSM)¹

Resumo: O objetivo do presente trabalho é fazer uma análise comparatista das obras *Budapeste* (2003), do escritor e compositor brasileiro Chico Buarque de Hollanda e de *Seis personagens à procura de um autor* (1921), do dramaturgo italiano Luigi Pirandello, pela perspectiva da metaficção. Como aporte teórico para o estudo, utilizaremos obras de Anatol Rosenfeld (2014), Décio de Almeida Prado (2014), Gérard Genette (2010), Robert Stam (1981), entre outros.


Palavras-chave: Metaficção; Autoria; Romance; Teatro.

Introdução

O objetivo do presente trabalho é fazer uma análise comparatista das obras *Budapeste* (2003), do escritor e compositor brasileiro Chico Buarque de Hollanda e de *Seis personagens à procura de um autor*, encenada pela primeira vez em 1921, do dramaturgo italiano Luigi Pirandello, pela perspectiva da metaficção. Embora a obra buarqueana pertença ao gênero romance e a peça de Pirandello ao gênero drama, as duas obras são marcadas pelo que Robert Stam (1981) denominou anti-ilusionismo, ou seja, a obra rompe seu estatuto de ficção e desse modo passam a refletir sobre sua natureza.

Na obra de Chico Buarque, nos deparamos com um protagonista que é um ghost-writer, alguém que escreve textos cuja autoria será assinada por outros, ou seja, um autor sem glamour e reconhecimento. Dentro do livro de Chico Buarque encontramos outros livros e adentramos em outros níveis ficcionais. Por fim, quando a obra toma seu rumo final, ficamos na dúvida se o protagonista-narrador é também o autor do texto que acabamos de ler. Além disso, *Budapeste* se vale de elementos paratextuais que têm uma influência direta no sentido do romance. A obra de Luigi Pirandello trata de seis personagens que invadem o ensaio de uma peça teatral após serem renegadas pelo seu primeiro autor e no momento estando em busca de um outro que pudesse assumir suas autorias. Os diálogos entre as personagens e o autor tratam diretamente das questões de criação, autoria e representação. Há também momentos de encenação, o que faz com

¹ Mestrando em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM. Área estudos literários. E-mail: janio.davila@hotmail.com



que a peça contenha outras peças no seu interior, fortalecendo ainda mais o seu caráter metaficcional. Como aporte teórico para o estudo, utilizaremos obras de Anatol Rosenfeld (2014), Décio de Almeida Prado (2014), Gérard Genette (2010), Robert Stam (1981), entre outros.


A metaficção

Quando apreciamos uma obra de arte, seja ela literária, pictórica, cinematográfica ou de outra natureza, automaticamente assinamos um contrato de ilusão com o autor. Suspendemos nossa descrença e em troca, esperamos que autor nos ofereça uma representação convincente e verossímil. Ou seja, uma obra coerente, que respeite sua lógica interna. Deste modo, tentaremos esquecer durante o instante de apreciação que o que está diante de nós não é a realidade empírica. Porém, algumas obras quebram este contrato e passam a refletir sobre o seu próprio estatuto ficcional e em algum momento acabam por trazer um ou mais elementos que nos forçam a lembrar que o que está diante de nós não é a realidade.

Há algumas décadas, teóricos como Willian Gass (1971), Robert Stam (1981) Linda Hutcheon (1984), Patrícia Waugh (1985), entre outros, vêm dando especial atenção a este aspecto dessas narrativas. A nomenclatura concedida a esta reflexão é variável. Metaficção, narrativa autorreferente, narrativa antiilusionista, narrativa narcisista, narrativa autorreflexiva e mais alguns outros termos que nem sempre são sinônimos, mas que nos permitem encontrar alguns traços em comum entre as narrativas a que se referem.

Embora os estudos sobre este fenômeno sejam recentes e a metaficção, seja comumente associada à pós-modernidade, ela pode ser observada na literatura ocidental desde o século XVI, conforme Zênia Faria, no artigo intitulado *A metaficção revisitada: uma introdução* (2013).

A História Literária registra, desde o século XVI, no Ocidente, o surgimento de um tipo de texto ficcional que se volta sobre si mesmo, que é uma ficção que contém, em seu bojo, questionamentos ou comentários sobre seu estatuto linguístico, narrativo e sobre seu processo de produção e de recepção. [...] Desde o último quartel do século XX, metaficção, narrativa metaficcional, ficção ou narrativa pós-moderna são os termos predominantemente utilizados para designar tais tipos de narrativas. (FARIA, 2013, p. 237-238)




Em obras como *Dom Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes e *Tristram Shandy* (1759), de Laurence Sterne, já é possível observar ficções refletindo sobre seu caráter ficcional, seja através da presença de romances e peças teatrais no interior da primeira, ou através dos diálogos que o narrador estabelece com o leitor sobre o ato de escrever, na segunda.

David Lodge (2009) aponta que, apesar de a metaficção não ser uma invenção moderna, ela tem sido um recurso no qual muitos romancistas contemporâneos se mostram interessados porque se sentem sufocados com seus antecedentes literários, oprimidos pelo medo de que tudo que tenham a dizer já tenha sido dito antes e condenados pelo ambiente cultural moderno a ter essa essência

A metaficção pode se manifestar de diversas formas e em diversos níveis da narrativa. Ela pode se dar de forma mais explícita como no caso das obras em que o fazer artístico da própria obra em questão é comentado, ou se dar de forma mais indireta, quando temos uma obra em que algum dos personagens é um artista, por exemplo. É problemático afirmar que este caráter autorreferente das obras é exclusivo do romance. Se pensarmos no teatro, em algumas obras de Shakespeare já podemos encontrar o que chamamos de *mise en abyme*, a peça dentro da peça. Em *Hamlet*, por exemplo, há a cena em que o herói pede a uma companhia teatral que encene a morte do pai. No cinema, Jean-Luc Godard fez dos filmes um dos principais temas de suas obras. Basta pensarmos aqui em *Le Mépris* (1963), filme que tem no seu enredo um roteirista, um diretor e um produtor tentando adaptar *A Odisseia* de Homero para o cinema.

Um dos estudos mais completos sobre a metaficção já publicados no Brasil é o livro de Gustavo Bernardo, intitulado *O livro da metaficção* (2010). Na obra, Bernardo não deixa de fora o conflito entre realismo e metaficcionalidade. Conforme Bernardo, a metaficção não é bem aceita entre os defensores do paradigma realista porque ela quebraria o contrato de ilusão entre o autor e o leitor, impedindo a suspensão da descrença tão necessária ao prazer da leitura. Entretanto o realismo pode ele mesmo ser percebido como uma “espécie de máscara metafórica: quando desmascarado, revela-se metáfora” (BERNARDO, 2010, p.40-41).

Um paradigma realista de arte sempre buscou uma representação do mundo que conseguisse o máximo de aproximação com o que vulgarmente tratamos como o real. Deste modo, na maioria das vezes, a narrativa do romance tradicional buscou uma



problemática neutralidade, buscando narrar a história como um relato de acontecimentos que realmente aconteceram e não como um artifício da linguagem.


No seu livro *O Espetáculo Interrompido: Literatura e cinema de desmistificação* (1981), Robert Stam aponta a resistência que a autorreflexividade sempre encontrou na literatura e no cinema. Conforme, Stam, pode-se perceber essa predileção pelo realismo em críticos como Ian Watt, por exemplo, que atribui a origem do romance moderno a Daniel Defoe. Auerbach insinuou por vezes que o romance alcançou precisão mimética com os grandes realistas do século XIX, enquanto Lukács venerava as formas do "realismo crítico". Ainda segundo Stam, a crítica fílmica também foi atingida pelo desconhecimento da tradição. Os elementos antiilusionistas de Godard foram criticados por muito tempo, considerados lapsos infelizes. André Bazin considerou o cinema ideal como aquele que contasse uma história de forma transparente, clara e perfeita (STAM, 1981).

O que podemos afirmar é que o que a metaficção faz, de forma direta ou indireta, é refletir sobre uma forma de *mimésis* ideal, sobre o papel da arte e, sobre nossa relação com ela e também refletir sobre questões-chaves da teoria literária como a natureza da ficção e as possíveis relações entre mundo e literatura, questões que mesmo figurando nos livros de teoria e crítica modernas, ainda envolvem conceitos da antiga, mas sempre atual poética aristotélica.

Budapeste

O romance *Budapeste* é o terceiro romance de Chico Buarque, sucedendo *Estorvo* (1991) e *Benjamim* (1995). A obra problematiza diversos temas como autoria, fama literária, fragmentação da identidade, além de tecer uma acurada reflexão sobre o fazer literário, através de narrativas menores, dentro do romance, que vão progredindo até o ponto de criar uma situação de ambiguidade em que leitor já não consegue identificar instâncias como narrador personagem e diegese.

Budapeste é um romance em que a duplicidade predomina. Um homem com dois nomes, que se divide entre dois idiomas, entre duas mulheres, em duas cidades. A única coisa que permanece é a sua profissão de escritor, porém até esta será dividida ao final, quando alcança a fama em Budapeste, enquanto permanece um anônimo no Rio de Janeiro. José Costa, ou Zsoze Kósta na Hungria, se desloca durante a obra entre dois espaços que são o oposto um do outro, como o reflexo do espelho, que mostra a imagem




invertida. O Rio de Janeiro de Chico Buarque é o oposto de Budapeste. A começar pelo clima. Enquanto o espaço carioca é marcado pelo calor com não raras cenas praianas, a cidade húngara é fria, sempre entre a chuva e a neve. Enquanto se afasta cada vez mais da mulher brasileira, Vanda, mais se aproxima da mulher húngara, Kriska. Seu filho brasileiro nem o reconhece, o enteado, filho de sua amante Húngara, tem uma relação próxima com ele. No Brasil, escreveu uma autobiografia em que outro assinou recebendo os méritos, na Hungria, tem sua autobiografia escrita por outro e se torna famoso por uma obra que jamais escreveu.

Este espelhamento que encontramos em Budapeste é uma ótima metáfora para o forte caráter metaficcional que encontraremos nessa narrativa, que mais que nos contar uma história, será uma reflexão sobre a sua própria composição. Gustavo Bernardo aponta o espelho como uma metáfora sugestiva para se falar de ficção. Segundo Bernardo, o espelho da ficção não reflete a realidade tal como ela é. Ele a inverte e nos leva para outro lugar situado além da realidade. A metaficção é um fenômeno estético autorreferente em que a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesmo (2010, p.11).

Budapeste não é narrado de forma linear. O primeiro capítulo conta uma parte da história situada em um espaço temporal mais adiantado, que alcançaremos páginas a frente. Esse processo, semelhante a *Cem anos de Solidão* de Gabriel Garcia Marquez, caracterizará a narrativa de Budapeste como circular. O romance nos adianta fatos que só serão esclarecidos páginas depois.

A partir do segundo capítulo, o leitor passa a saber mais sobre o narrador e protagonista da obra, José Costa. Já essas primeiras informações que recebemos do romance permitem ao leitor refletir sobre a autenticidade da narrativa, visto que Costa revela ser um ghost-writer, alguém pago para redigir textos que outros assinarão. "Meu nome não parecia lógico, eu desde sempre estivera destinado à sombra, mas que palavras minhas fossem atribuídas a nomes mais e mais ilustres, era estimulante, era como progredir de sombra. (BUARQUE, 2003, p.16)

Um dia o protagonista recebe na agência um convite para um Congresso mundial de escritores anônimos, a ser realizado em Melbourne. Após uma discussão com Vanda, resolve pegar um voo e ir ao congresso. O objetivo da estranha reunião era, ironicamente, discutir "ética, leis de imprensa, responsabilidade penal, direitos autorais, advento da internet (p.19). Por fim, acaba-se revelando para Costa uma espécie de



válvula de escape para aqueles escritores anônimos poderem se vangloriar de seus trabalhos. "Aquilo começava a lembrar uma convenção de alcoólatras anônimos que padecessem não de alcoolismo, mas de anonimato" (p.20).


Em Budapeste muitos serão os momentos em que a condição do escritor como celebridade será exposta de forma irônica por Chico Buarque. Convenção de escritores, homenagens no consulado, sessões de autógrafo no lançamento de obras, leituras públicas em sociedades literárias, todos estes momentos serão recorrentes na obra.

A grande mudança no comportamento do protagonista se opera justamente quando pela primeira vez uma obra escrita por ele alcança o sucesso. A autobiografia *O Ginógrafo*, assinada pelo alemão Kaspar Krabbe se torna best-seller elevando seu falso autor à categoria de celebridade, despertando a admiração até mesmo de Vanda, que sempre aparentou ter desprezo pela profissão do marido "que escrevia um catatau de coisas para ninguém ler" (BUARQUE, 2003, p.19). *O Ginógrafo* é o primeiro livro dentro do livro que encontramos em Budapeste. Uma narrativa dentro da narrativa, pois acompanhamos o protagonista durante seu processo de criação.

A partir da publicação, e conseqüentemente, do sucesso de *O Ginógrafo*, o comportamento de José Costa é alterado. Mais vaidoso, e com ciúmes do fato de Vanda não reconhecer seu sucesso, o protagonista revela à esposa ser o verdadeiro autor do best-seller. Após esta revelação, Costa parte mais uma vez para Budapeste. A obra, que totaliza sete capítulos, intercala os capítulos entre Budapeste e Rio de Janeiro, sendo o primeiro e o último a capital húngara, e o capítulo central da história, a cidade brasileira.

Em *Budapeste*, desta vez não tão bem recebido por Kriska, Zsoze Kósta passa a morar de favores na despesa da mulher, que consegue para ele um emprego no Clubes das Belas-Letras de Budapeste. Com o tempo o protagonista vai aprimorando seu húngaro através das transcrições que realiza das reuniões do clube. Conforme evolui no idioma húngaro, sua relação com Kriska volta a se estreitar, até o momento em que ele volta a ocupar a cama da mulher húngara.

Após dominar o húngaro, o narrador resolve retomar a profissão de ghost-writer. Através de um anúncio no jornal, oferece seus serviços de escritor, tal qual fizera na sua língua nativa. Começando com pequenos trabalhos, como uma monografia sobre o dialeto széleki, solicitado por um universitário, "praticado na Transilvânia oriental, o szélki é possivelmente o mais rudimentar dos dialetos húngaros (BUARQUE, 2003,




p.131), o ghost-whiter se aventura na poesia lírica, fato novo para ele até então. Mais uma vez nós temos um livro dentro do livro, *Os tercetos secretos*, escritos para o poeta Kócsis Ferenc. Apesar de ganhar existência real neste momento (até onde somos permitidos a usar o termo real dentro de um romance), a obra já havia sido citada no início *sie* Budapeste, quando José Costa inventa para Vanda o nome do livro para divertir-se com a falsa intelectualidade da mulher, que afirmava ser uma conhecedora da obra de Kócsis Ferenc.

Mesmo *Tercetos Secretos* se tornando um sucesso de crítica e recolocando o nome de Ferenc mais uma vez em evidência nas letras húngaras, o livro acaba por ser o objeto que causa mais uma vez a separação entre o narrador e Kriska. Após ouvir o livro receber o adjetivo "exótico" da mulher, que também acusa a obra de possuir um "sotaque estrangeiro", o protagonista tem um ataque de fúria e resolve sair de casa. No hotel é encontrado por fiscais da imigração que o informam sobre a sua situação irregular no país e sua necessidade de deixar a Hungria.

Quando retorna ao Rio de Janeiro, José Costa encontra-se deslocado em seu país de origem. É perseguido e quase agredido por um jovem que reconhece ser seu filho, Joaquinzinho, agora um adolescente. A empresa em que trabalhava, a Costa & Cunha Agência Cultural não existia mais. Do seu sócio, fica sabendo que agora é assessor de um deputado. Então se depara com uma livraria onde pergunta por *O Ginógrafo*. Para sua surpresa, o livro também parece não existir mais. Um novo livro ocupa a vitrine, *O naufrágio*.

Após circular por esse Rio de Janeiro em que não se enquadra mais, endividado no hotel onde está hospedado, visto que não conseguiu contato com seu ex-sócio para reaver a quantia que teria direito após o encerramento das atividades de sua empresa, o protagonista é surpreendido por uma ligação do cônsul da Hungria. É informado pelo diplomata de que uma passagem Rio-Budapeste está comprada em seu nome. Os responsáveis pela compra são os livreiros da Lantos, Lorant & Budai, uma das maiores editoras da Hungria. Surpreso, Costa retorna à Budapeste pensando tratar-se de um novo trabalho como ghost-whiter.

O sétimo e último capítulo da obra é onde a narrativa deixa de lado seu caráter realista e atinge o auge do seu caráter metaficcional. Ao chegar em Budapeste, o protagonista é recepcionado por Kriska e pelo público no aeroporto como o grande



escritor de um livro. Para a surpresa de Kosta e do leitor, o livro que rende as honrarias ao protagonista se chama Budapest e é descrito com as mesmas características de capa de Budapeste, que tem na contracapa um espelhamento da capa, carregando o título Budapest e abaixo o nome Zsozé Kósta.


Seis personagens a procura de um autor

Se na primeira parte estudamos o caráter metaficcional de um romance, agora o objeto de estudo é um texto dramático. Em *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello, temos o teatro refletindo sobre o teatro. Enquanto em *Budapeste* o autor ficou em primeiro plano, agora quem sobressai é a personagem. A história trata de uma peça que está sendo encenada quando é invadida por seis personagens, que têm consciência da sua condição de personagem, e que reivindicam um autor, já que o seu criador original os renegou. Após convencerem o diretor de que suas vidas são dignas de serem postas em cena, tem início uma nova encenação, em que os autodenominados personagens passam a atuar para o diretor e os atores para mostrar seus dramas.

Ao problematizar a personagem, Pirandello problematiza a essência do teatro. Segundo Anatol Rosenfeld (2014), nas outras artes narrativas como cinema ou teatro, a personagem constitui a ficção. Porém, no teatro, a personagem não só constitui como funda o espetáculo. Um romance ou um filme podem dispensar a personagem por um temo, já o palco não pode ficar vazio.

A metáfora do espelho de que falou Gustavo Bernardo (2010) cabe de forma muito adequada aqui. Afinal, nós temos uma peça teatral que trata de o ensaio de uma peça teatral, atores que interpretam atores, e personagens que interpretam personagens, conforme indicação das rubricas, até um cenário deve ser construído dentro do cenário para a interpretação. A ficção, em todos os sentidos, se duplica por dentro.


A história inicia-se com um maquinista e um assistente esperando o diretor e os atores e fazendo ajustes para o ensaio que deverá começar em seguida. Já no começo encontramos a primeira *mise en abyme*, uma peça dentro da peça, e esta tem o sugestivo nome de *A cada qual o seu papel*. Se este quadro encontrado inicialmente pelo leitor/público já tem um intenso caráter antiilusionista, a ilusão é quebrada de forma mais acentuada quando o diretor responde às crítica do ator principal em relação ao texto.



O leitor/expectador que até buscou o contrato de ilusão que citamos acima, aqui é obrigado a aceitar de vez o caráter ficcional do que está lendo/assistindo. Pirandello, de forma irônica, insere seu próprio nome no texto para criticar a situação do teatro italiano naquele contexto. Lembramos que o autor considerava o teatro italiano como rendido aos interesses do mercado e suas peças muitas vezes eram recebidas como difíceis pelo público e crítica.

Assim que começa o ensaio, o porteiro interrompe e anuncia a chegadas das seis personagens. Uma família composta pelos personagens denominados Pai, Mãe, Enteada, Filho, Rapazinho e Menina entra em cena e através do diálogo entre o Pai e o Diretor conta o seu drama e solicita a oportunidade de viverem uma peça. Após convencerem o Diretor de que seus dramas são dignos do palco, há um novo embate entre as personagens e o Diretor, envolvendo diretamente a representação teatral. Enquanto as personagens querem viver seus próprios papéis no palco, o Diretor exige que elas sejam representadas pelos atores. Relutantes, as personagens aceitam a condição e passam a atuar para o elenco para que este conheça a história e veja como deve interpretar. As personagens não se reconhecem nos atores e o fato acaba por gerar discussões entre o Diretor e o Pai sobre a natureza da ficção e o fazer artístico.

Há, contudo, paralelamente, uma outra narrativa. Trata-se da tragédia familiar que aflige as seis personagens. Um homem que cede a sua própria mulher para um ex-secretário, por perceber a afinidade existente entre os dois. Ela tem três filhos com o novo companheiro, deixando o filho do primeiro casamento para trás. Anos mais tarde, fica viúva e passa por dificuldades financeiras que a levam a trabalhar como costureira. A filha mais velha se prostitui sem seu conhecimento, na casa de uma madame chamada Pace, que usava como fachada um ateliê, onde oferecia mocinhas para seus “clientes”. Seu primeiro marido é um dos frequentadores do lugar e quase pratica um incesto moral, uma vez que iria dormir com a própria enteada sem o saber. A união das seis personagens (o pai, a mãe, a enteada, o filho, o rapazinho e a menina) pelo destino, termina em grande sofrimento e tristeza, culminando no afogamento da menina e no suicídio do menino, filhos mais novos da mãe. As personagens não são nomeadas, mas identificadas pela sua função na trama.



Podemos perceber que desde a entrada das personagens em cena a obra abandona qualquer realismo. As personagens são pessoas de carne e osso, mas afirmam terem sido criadas por um autor. A entrada de Madame Pace na peça se dá por uma espécie de invocação. Após pendurarem chapéus e deixar o cenário de acordo com os gostos da cafetina, ela surge em cena. É como se o próprio teatro estivesse dizendo que a única lógica que importa no palco é a lógica da obra. Por fim, quando chega ao final a narrativa da história das personagens, ficamos sabendo que a menina mais nova morreu, embora ainda esteja ali, pronta para morrer de novo em uma nova encenação ou em quantas ainda fossem feitas. Ao encerrar a peça, os atores e o diretor vão embora, porém o vulto das personagens, sugestivamente, permanece no palco.


Considerações finais

Buscamos no presente trabalho analisar o caráter metaficcional de dois textos literários de gêneros diferentes, um romance e uma peça teatral. Embora se utilizando de recursos diferentes, buscamos expor como as obras de arte podem usar de suas próprias convenções para refletir sobre seu próprio estatuto ficcional.

No primeiro caso, na obra romanesca, encontramos um autor de livros que se descobre personagem de um outro livro, enquanto na peça teatral, personagens que representam personagens mostram sua força diante da autoria, tal como a sua importância para o enredo de uma peça teatral. Por fim, foi possível perceber duas obras separadas por mais de oito décadas, publicadas em países diferentes, refletindo sobre questões literárias atemporais.

Referências bibliográficas

- BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar, 2010.
- BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.
- CANDIDO, Antonio; Rosenfeld, Anatol; PRADO, Décio de Almeida. GOMES, Paulo Emílio Salles. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- FARIA, Zênia de. *A metaficção revisitada: uma introdução*. *Signótica*. v. 24, n. 1, jan./jun. p. 237-251. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.%20php/sig/article/view/18739/12292>>. Acesso em: nov. 2015.
- GASS, William, *Fiction and the figures of life*. Boston: Nonpareil Books, 1971.
- GENETTE, Gérauld. *Palimpsestos*. Tradução Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

- 
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York; London: Methuen, 1984.
- LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução Guilherme Da Silva Braga Porto Alegre: L&PM, 2009.
- PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- STAM, Robert. *O Espetáculo Interrompido: Literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London; New York: Routledge, 1985.

NARRATIVA HOMÉRICA E ESCULTURA NA GRÉCIA CLÁSSICA: ORIGENS DO DIÁLOGO ENTRE ARTE E LITERATURA

Joseana Paganine (UnB)¹

Resumo: O presente trabalho investiga a interação entre narrativa e escultura na Grécia clássica. Busca-se compreender como as características que constituíram, de acordo com Jean-Pierre Vernant, a sociedade grega do período clássico estão na base do que Ernst Gombrich chama de “revolução grega” na arte. Em particular, é de interesse a relação do estilo da narrativa homérica, tal qual assinalado por Erich Auerbach e por Jacqueline de Romilly, com a mudança formal sofrida pela escultura grega clássica em relação ao período arcaico. Tomadas em conjunto, essas questões mostram que os gregos inauguraram uma nova visão de mundo, para a qual artistas e poetas contribuíram com um modo inédito de representação do real.

Palavras-chave: Arte grega; literatura grega; escultura grega; história grega; Homero.


O surgimento da cultura grega constituiu um marco na história do Ocidente. Com os gregos, surge um modo de organização social e de pensamento que estabelece as bases da cultura ocidental, demarcando diferenças em relação aos povos do Oriente. Acompanhando as mudanças sociais, também o fazer artístico grego irá conquistar, aos poucos, uma “singularidade” (GOMBRICH, 1986, p.105) que será fundamental para toda a história da arte no Ocidente e cujos primeiros traços serão vistos na narrativa homérica e, em seguida, também nas artes visuais.

Em *As origens do pensamento grego*, o historiador e antropólogo Jean-Pierre Vernant nos apresenta as razões históricas para o surgimento de uma nova mentalidade na Grécia Antiga e suas implicações sociais, as quais tornaram a sociedade grega substancialmente diferente de sociedades anteriores ou mesmo das que lhe eram contemporâneas, como a egípcia e a persa.

A história grega começa por volta do ano 2.000 a.C., com a ocupação dos territórios que circundam o mar Egeu. A primeira civilização a surgir nesses territórios foi a cretense e, em seguida, a micênica. A organização social e política micênica foi, segundo Vernant, orientada pelo modelo dos grandes reinos do Oriente Próximo:

A vida social aparece centralizada em torno do palácio cujo papel é ao mesmo tempo religioso, político, militar, administrativo e econômico. Neste sistema de economia que se denominou palaciana, o rei concentra e unifica em sua pessoa todos os elementos do poder, todos os aspectos da soberania. Por intermédio dos escribas, que formam

¹ Jornalista, graduada em Teoria, Crítica e História da Arte pela Universidade de Brasília (UnB) e mestre em Teoria Literária pela mesma Universidade. Contato: joseanap@gmail.com.



uma classe profissional fixada na tradição, graças a uma hierarquia complexa de dignitários do palácio e de inspetores reais, ele controla e regulamenta minuciosamente todos os setores da vida econômica, todos os domínios da atividade social. (VERNANT, 2006, p. 24)

É esse modo de vida que a invasão dórica destrói, por volta do ano 1.100 a.C., rompendo os vínculos da Grécia com o Oriente. Com a queda do império micênico, o sistema palaciano desaba completamente. O rei desaparece da vida política. No seu lugar, ficam os *basileus*, termo que, no mundo micênico, designa os senhores de terra e que, no período homérico (1.100 a 700 a.C.), passará a se referir não a uma só pessoa, mas a “uma categoria que se coloca no cume da hierarquia social” (Idem, p. 37).

A queda do sistema palaciano também põe fim à classe dos escribas. A escrita desaparece da cultura grega para reaparecer depois, por meio dos fenícios, por volta do século IX a.C. Conforme Vernant, esse novo modo de escrita não será somente de um tipo diferente, será o produto de uma civilização radicalmente distinta: não mais a especialidade de uma classe de escribas, mas o elemento de uma cultura comum.

Seu significado social e psicológico ter-se-á também transformado – poder-se-ia dizer invertido: a escrita não terá mais por objeto constituir para uso do rei arquivos no recesso de um palácio; terá correlação doravante com a função de publicidade; vai permitir divulgar, colocar igualmente sob o olhar de todos, os diversos aspectos da vida social e política. (Idem, p. 38)

O processo de mudança continuará até o surgimento da *polis*, no período arcaico (700 a 500 a.C.). É o advento da cidade que assegura a prevalência da palavra sobre todos os outros instrumentos do poder. A palavra assume a função de “discurso”, instrumento político por excelência em um modelo de cidade que não está mais organizada em torno do palácio real, mas em torno da praça pública, a Ágora. Nesse espaço se darão os embates retóricos, cujos argumentos vencedores pautarão o destino da comunidade.

Desse predomínio da palavra, surge uma forma original de pensamento, a filosofia, que será, já a partir do final do período arcaico, o método fundamental de busca do conhecimento da natureza, do homem e do mundo. A palavra *logos*, em grego,

significa “razão”, “faculdade intelectual”, mas um dos seus sentidos iniciais é, justamente, “fala”, “linguagem”².

O discurso filosófico assinala o início de uma ruptura com a explicação mítica do mundo, considerando-se o mito como uma “narrativa de caráter poético que recorre aos deuses e ao mistério para a descrição do real” (MARCONDES, 2001, p. 26). Os filósofos originários ou pré-socráticos, como Tales de Mileto, Anaximandro, Heráclito e Parmênides, são os primeiros a voltar os olhos, no século VI a. C., para a natureza com o objetivo de buscar nela as causas das coisas, busca essa fundamentada em bases racionais, não na tradição mítico-religiosa. Por isso, esses primeiros pensadores foram chamados por Aristóteles de *physiologoi*, “filósofos da natureza” (2002, p. 49, 990a4).


Nesse contexto onde a palavra ganha valor político e filosófico, a escrita também crescerá de importância, sendo o meio pelo qual será feita a divulgação de conhecimentos que, em outros tempos, eram reservados ou interditos. Será o elemento base da pedagogia grega. A popularização da escrita também permitirá que seja feita a redação das leis, não a lei divina, mas as regras comuns, da convivência diária, normas racionais sujeitas à discussão na *Ágora* e modificáveis por decreto.

O caráter público será outra característica importante da vida social na *polis*. Os processos que antes eram privilégio de uma aristocracia guerreira e sacerdotal darão lugar, aos poucos, a práticas abertas. Também a religião será cada vez mais acessível à população. Antigos rituais que eram propriedade particular e marca de parentesco com o divino serão transformados em cultos oficiais da cidade, realizados não em palácios ou na casa de sacerdotes, mas nos templos, que se transformam em lugares de livre acesso.

A publicidade que caracteriza a cultura grega desse período vai determinar também o modo de ser da representação religiosa, que terá repercussões na arte. Sobre as obras alojadas nos templos, Vernant explica:

Nesse espaço impessoal que se volta para fora e doravante projeta no exterior a decoração de seus frisos esculpidos, os velhos ídolos transformam-se por sua vez: perdem, com seu caráter secreto, sua virtude de símbolo eficaz; eis que se tornam “imagens”, sem outra

² O substantivo *logos* deriva do verbo grego *legein*, cujos primeiros sentidos assinalados no *Dictionnaire étymologique de la langue grecque – histoires des mots*, de Pierre Chantraine, são *rassembler, choisir, cueillir* (1977, p. 625), “reunir”, “escolher”, “colher”. Esse último verbo evidencia a origem agrária do vocábulo. A palavra portuguesa “colher”, de onde também deriva “escolher”, conserva, de modo mais claro que o francês, a raiz grega *leg-*, conforme o *Dicionário Houaiss*, raiz essa que também está presente no verbo “ler”.



função ritual senão sua aparência. Da grande estátua cultural alojada no templo para nele manifestar o deus, poder-se-ia dizer que toda sua essência consiste doravante em uma aparência. Os *sacra*, outrora carregados de uma força perigosa e não expostos à vista do público, tornam-se sob o olhar da cidade um espetáculo, um “ensinamento sobre os deuses”, como sob o olhar da cidade, as narrativas secretas, as fórmulas ocultas se despojam de seu mistério e seu poder religioso para se tornarem as “verdades” que os Sábios vão debater. (2006, p. 59)

Assim, para Vernant, “em toda uma série de domínios, uma delimitação mais rigorosa dos diferentes planos do real prepara a obra de Homero, esta poesia épica que, no seio mesmo da religião, tende a afastar o mistério” (Idem, p. 42).

Em “A cicatriz de Ulisses”, Erich Auerbach examina o estilo da narrativa homérica, chamando a atenção para a importância da observação na construção de um texto em que os acontecimentos e mesmo os processos psicológicos das personagens são apresentados com grande clareza e exatidão. Segundo o teórico, em Homero, há uma ênfase no detalhe, de modo a evitar lacunas no enredo ou deixar acontecimentos sem explicação. Todos os elementos da história são explicados ao mesmo tempo em que a narrativa se desenrola. No estilo homérico, há uma necessidade de não deixar “nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado” (AUERBACH, 1994, p. 3).

Auerbach nos dá o exemplo do trecho da *Odisseia*, no canto XIX, em que Euricleia, a criada de Ulisses, ao lavar os pés do estrangeiro recém-chegado à Ítaca, reconhece nele a cicatriz deixada por um ataque de javali no seu então jovem senhor. Homero dedica 72 versos à narrativa do episódio que deixou a marca no herói.

Para a helenista Jacqueline de Romilly, o verbo que define o estilo homérico é “mostrar”. Homero nunca analisa uma cena ou a psicologia dos personagens, antes mostra os personagens em ação. Os verbos são mais frequentes que os substantivos. Para distinguir uma ideia ou um sentimento, é preciso partir das ações, como de Zeus brandindo a lança, resmungando, sorrindo. Segundo Romilly, as descrições de Homero procuram ser exatas, sejam as partes de uma armadura, sejam os ornamentos de uma mulher (2011, p. 46-47).

É conhecida também a passagem da *Ilíada* que narra a forja do escudo de Aquiles, no canto XVIII. Homero fornece tantos detalhes do trabalho executado pelo deus Hefesto que o trecho ficou conhecido como um dos exemplos mais antigos de écfrase, a descrição literária de uma obra de arte:

[...]

Fez primeiro um escudo grande e robusto,
todo lavrado, e pôs-lhe à volta um rebordo brilhante,
triplo e refulgente, e daí fez um talabarte de prata.
Cinco eram as camadas do próprio escudo; e nele
cinzelou muitas imagens com perícia excepcional.

Nele forjou a terra, o céu e o mar;
o sol incansável e a lua cheia;
e todas as constelações, grinaldas do céu:
as Plêiades, as Híades e a Força de Oríon;
e a Ursa, a que chamam Carro,
cujo curso revolve sempre no mesmo sítio, fitando Oríon.
Dos astros só a Ursa não mergulha nas correntes do Oceano.
[...] (HOMERO, 2005, p. 381).

Por causa dessas características estilísticas, o historiador da arte Ernst Gombrich considera que a narrativa homérica, clara e rica em descrições, está por trás das transformações pelas quais passará a arte grega. Segundo Gombrich, a narrativa homérica “se preocupa não só com o ‘o quê’ mas também com o ‘como’ dos acontecimentos mitológicos” (GOMBRICH, 1986, p. 113), ou seja, não só com o conteúdo, mas com a forma na qual a história é contada, com o estilo da escrita.

Para ele, “desde que o poeta teve licença para abordar o mito e se deter no relato do “como” dos acontecimentos épicos, o caminho ficou livre e desimpedido para que os cultores das artes visuais fizessem o mesmo” (Idem, p. 114).

Inicialmente, a escultura grega arcaica reproduzia elementos do padrão egípcio de representação. Como vemos nas figuras 1 e 2, a estátua apresenta uma postura rígida, com os braços estendidos ao longo do tronco, e um equilíbrio simétrico entre os lados do corpo, do mesmo modo que as esculturas egípcias. Os artistas trabalham a partir da *schemata*, como diz Gombrich, ou seja, de uma representação conceitual, cujos padrões são estabelecidos pela tradição (Idem, p. 105).

Figura 1



Figura 2



Figura 1. Estátua de mármore de um jovem (kouros), 590-580 a.C., Grécia, The Metropolitan Museum of Art.

Figura 2. Estatueta de uma mulher real com cartuchos de Necho II nos seus braços, Egito, 610-595 a.C., The Metropolitan Museum of Art.

Aos poucos, contudo, novos elementos passaram a ser considerados durante a execução de um trabalho, como o movimento de uma figura em determinada situação. Os artistas gregos foram se desprendendo da fórmula egípcia e começando a experimentar outras estratégias de representação, aprimoradas graças a sucessivas “correções” devidas à observação da realidade (Idem, p. 104).

Enquanto a produção egípcia se pautava por padrões estabelecidos pela tradição, a arte grega passa a ser fundamentada na experiência do olhar, na observação, numa tentativa de representar como uma cena ou personagem seriam percebidos na realidade empírica. Em outras palavras, a arte grega desenvolve um compromisso com a verossimilhança.

Figura 3



Figura 4



Figura 3. Zeus di Ugento, 525-500 a. C., Museu Arqueológico (Itália).

Figura 4. Zeus di Capo Artemision, 460-450 a. C., Museu Arqueológico Nacional de Atenas.

Isso pode ser verificado nessas esculturas acima (figuras 3 e 4), que apresentam uma mesma cena, Zeus no momento em que atira algo. A primeira, do período arcaico, já exhibe um esforço de movimento, identificado no gesto dos braços, que deixam a posição esticada ao longo do corpo, e no calcanhar do pé direito ligeiramente erguido. No entanto, não alcança ainda a expressão naturalista, pois conserva certa rigidez e alguns elementos da *schemata* egípcia, como simetria e frontalidade. Já a segunda, situada no período clássico, consegue imprimir a sensação de movimento, pois coloca o corpo em uma posição mais próxima a de quem realmente se prepara para atirar alguma coisa. As pernas estão levemente flexionadas, abertas, pés não alinhados, o tronco na

lateral em relação à cabeça, abandonando a frontalidade. Com isso, o corpo se abre e o movimento se expande. As feições do rosto também se modificam, apresentando uma maior individualidade.

Para Gombrich, a função social da obra de arte é fundamental, mais até do que a observação, para elucidar a razão pela qual os gregos romperam com os modelos de representação consagrados e estabeleceram um padrão profundamente comprometido com o naturalismo (1986, p.107). No caso egípcio, a arte possuía função primordialmente religiosa. Encontrava-se, sobretudo, nos túmulos da nobreza e destinava-se a registrar cenas da vida do morto para que ele pudesse reproduzi-las após a morte. Ao contrário do que acontecerá na Grécia clássica, os templos egípcios não serviam para adorações populares, mas para a comunhão dos reis com os deuses. Em seu padrão esquemático, as imagens egípcias são facilmente compreensíveis para os seus contemporâneos, pois seguem a tradição, permanecendo milhares de anos sem variação. Não visam a retratar a realidade, mas a transmitir uma ideia a cerca dos deuses, dos reis e dos mortos, sobre sua vida, sua posição social, política e religiosa.

Para os gregos, ao contrário, a arte deixa de ser principalmente simbólica e, partindo da observação, atinge autonomia, deixando em segundo plano a funcionalidade. Como disse Vernant, a arte deixa de ser símbolo para ser imagem, à vista de todos, “sem outra função ritual senão sua aparência”, nas palavras do historiador (2006, p.59). O idealismo na arte egípcia dá lugar, então, ao naturalismo na Grécia clássica.

Figura 5






Figura 5. Discóbolo, cópia romana do original, 460-450 a. C., Museu Nacional Romano.

Como exemplo dessa liberdade artística, podemos lembrar a escultura conhecida como “Discóbolo” (figura 5). Nela, vemos um atleta no momento que antecede o arremesso do disco. Do ponto de vista da técnica, é facilmente perceptível a habilidade naturalista do escultor. Em relação ao significado, é possível dizer que essa escultura se resume à sua aparência, não remete a símbolo além dela mesma, da cena que apresenta. Ao admirar essa obra, parece-nos que a função estética sobrepõe-se a qualquer outro tipo de função.

Desse modo, é possível dizer que as características que constituíram, de acordo com Vernant, a sociedade grega do período clássico – como a popularização da escrita e a conseqüente valorização da palavra no meio social, a importância do espaço público para a vida dos gregos de um modo geral e o estilo da poesia homérica – estão na base do que Gombrich chama de “revolução grega” nas artes visuais. Para abrir caminho a essa revolução, a liberdade homérica de narração foi, segundo Gombrich, tão necessária quanto a habilidade artesanal dos escultores (1986, p. 117).

A forma artística simbólica – que se caracteriza por uma sugestão de sentido ou por representar “outra coisa” que não ela mesma (SHAW, 1978, p. 421), muito usada pelos egípcios – dá lugar, entre os gregos, a uma “apresentação” ou uma “presentificação” do sentido, a clareza de que nos fala Auerbach, ou a ênfase na aparência, colocada por Vernant. Isso está intimamente ligado ao surgimento da razão grega, à busca pela explicação racional e pelo conhecimento filosófico da natureza.

Os *physiologi* foram os primeiros a se perguntar sobre as causas do real – o como algo é o que é — e a colocar em xeque as respostas dadas pela tradição. Inseridos nesse contexto filosófico, os artistas gregos foram também os primeiros, segundo Gombrich, a indagar sobre as formas de representação do real pela arte – sobre o “como” do visível – o que os egípcios não faziam até aquele momento, apenas reproduziam, em geral, as formas dadas pela tradição. “Foram os gregos que nos ensinaram a perguntar: ‘Como ele fica de pé?’, ou ‘Por que ele fica de pé assim?’ Com respeito a uma obra de arte anterior aos gregos, talvez não fizesse sentido perguntar isso” (1986, p. 117).

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES, *Metafísica*. Volume II. Tradução Giovanni Reale. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

AUERBACH, Erich. “A cicatriz de Ulisses”, in *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque – histoires des mots*. Paris: Éditions Klincksieck, 1968.

Dicionário Houaiss. Disponível em: <http://bit.ly/2fzuyXt>. Acesso em 30/09/2017.

GOBRY, Ivan. *Vocabulário grego da filosofia*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.


_____. “Reflexões sobre a revolução grega”, in *Arte e ilusão*. Tradução Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2005.

_____. *Odisseia*. Tradução Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2005.

MARCONDES, Danilo. *Iniciação à história da filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ROMILLY, Jacqueline. *Compêndio de literatura grega*. Tradução Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Edições 70, 2011.



SARTI, Susana. *Arte greco-romana*. Coleção Pocket Visual Enciclopedia. Florença: Editora Scala, 2011.

SHAW, Harry. *Dicionário de termos literários*. Tradução Cardigos dos Reis. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Rio de Janeiro: Difel, 2006.

Imagens

Figura 1. Disponível em:

<http://migre.me/aX0R9>

Figura 2. Disponível em:

<http://bit.ly/2fpkHXO>

Figura 3. Disponível em:

<http://migre.me/aX19O>

Figura 4. Disponível em:

<http://migre.me/aX1dn>

Figura 5. Disponível em:

<http://migre.me/aX1fQ>



**INFÂNCIAS SEM NOME: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS ENTRE
OS NARRADORES DE NEIL GAIMAN NOS GÊNEROS ROMANCE E
GRAPHIC NOVEL**

Kleber Kurowsy (UFSM)¹

Resumo: Tendo em vista a recorrência do tema da infância na obra de Neil Gaiman, este artigo tem como objetivo explorar as formas com as quais os narradores do autor se manifestam em diferentes gêneros. Para isso, estudaremos o romance *O oceano no fim do caminho* e a história em quadrinhos – neste caso, uma *graphic novel* – *Mr. Punch*, focalizando nas questões do trauma, da memória e do vazio. A perspectiva abordada aqui terá como ênfase a forma com a qual o fantástico se manifesta a partir das lacunas nas memórias dos narradores.

Palavras-chave: Infância; Narrador; Neil Gaiman; Quadrinhos; Romance.


Introdução

O autor inglês Neil Gaiman, no decorrer de sua carreira, trabalhou com os mais diversos gêneros: escreveu contos, romances, poemas, peças de teatro, roteiros de cinema e, até mesmo, histórias para *vídeo games*²; entretanto, o gênero responsável por catapultar sua carreira e por popularizar seu nome, foi o das histórias em quadrinhos, em específico com a série *Sandman*, publicada mensalmente no decorrer dos anos 90. Na lista de histórias em quadrinhos publicadas pelo autor – muitas das quais foram concebidas em parceria com o artista plástico Dave McKean – constam obras que foram vitais para os quadrinhos de língua inglesa: *Orquídea Negra*, *Violent Cases*, *Sinal e Ruído*, etc.

Nas obras que publicou na forma de quadrinhos – ou *graphic novels*, como se convencionou chamar – um tema se manifesta de forma recorrente: as memórias de infância. Para o autor, não se trata de representar a infância, mas sim de expor ao leitor qual é o processo de recordação. O passado remoto nunca é nostálgico, nunca é algo visto com afeto ou felicidade: a infância é sempre representada como um ambiente de medo e de absoluta solidão. As memórias de infância são também incertas, rarefeitas, sendo que, em muitos casos, o autor é incapaz de discernir o que aconteceu no passado daquilo que sua mente fabricou ou mesmo daquilo que sonhou. Talvez o melhor exemplo desse tipo de formação narrativa seja a obra *A comédia trágica ou a tragédia*

¹ Graduado em Letras-português (UFSC), mestrando em Estudos Literários (UFSM), bolsista da CAPES. E-mail: kleber_lz@hotmail.com.

² Estes, entretanto, nunca vieram à tona, pois nas duas ocasiões em que escreveu uma narrativa voltada para mídias de entretenimento eletrônico, a empresa responsável por implementá-la em um jogo de computador acabou falindo antes que o produto final viesse a ser lançado.



*cômica de Mr. Punch*³, em que um narrador, o qual não recebe nome, relata um período em que foi passar um tempo na casa de seus avós e quando também pode ter acontecido algo fantástico, talvez até visto um assassinato, tudo isso motivado por lacunas na memória do narrador. Muito do que acontece é análogo a um teatro de fantoches de *Punch and Judy*, em que o personagem Mr. Punch, o qual é bastante maquiavélico, é responsável por se safar de diversas situações de risco e inclusive assassina alguns personagens.

Entretanto, não é apenas nas *graphic novels* que as memórias de infância se manifestam, surgindo também em todos os outros gêneros trabalhados pelo autor, como é o caso do conto *O cascalho da ladeira da memória*, por exemplo. Também é um tema que aparece nos textos de não-ficção, sendo que, em alguns dos ensaios pessoais do autor publicados na obra *The View from the Cheap Seats*, ele declara que não foi feliz na infância, que ser criança, para ele, era apenas algo a ser suportado até chegar à idade adulta, quando as coisas realmente acontecem. Entretanto, a título de comparação, nos debruçaremos aqui sobre o romance *O oceano no fim do caminho*, o qual trata de um homem – que é o narrador, e do qual nunca é revelado o nome – que está saindo de um enterro em sua cidade natal e resolve se sentar ao lado de um lago que visitou em sua infância: é a partir daqui que o personagem começa a se recordar de sua infância, expondo eventos que podem ser dotados de uma veia fantástica, mas talvez isso seja apenas resultado das lacunas que o narrador tem em sua memória.

Observa-se, portanto, que as duas obras – *Mr. Punch* e *O oceano no fim do caminho* – possuem uma tessitura narrativa em comum: ambas são narradas em primeira pessoa e apresentam um narrador adulto, que não recebe nome algum, relatando eventos de sua infância, dos quais ele não se recorda com precisão e que podem ou não conter elementos fantásticos.

Pensando nessas aproximações, decidimos analisar as semelhanças e oposições que surgem ao realizar as recordações de infância num romance, que é apenas textual, com a *graphic novel*, que também é dotada do recurso visual. Nosso objetivo é verificar quais são as estratégias narrativas empregadas por um mesmo autor ao tratar de temas tão semelhantes em gêneros tão díspares.

³ A qual será chamada apenas de *Mr. Punch* daqui em diante, com propósitos de economia argumentativa e linguística.

Revisão teórica

A argumentação aqui proposta partirá do eixo: memória – narrador – fantástico. Entretanto, antes de explorar qual será nossa fundamentação para os aspectos propostos, é necessário explicar os pormenores da linguagem da *graphic novel* sobre os quais nos concentraremos. Para isso, nos sustentaremos, principalmente, sobre os postulados de Scott McCloud (2005), o qual explica que a linguagem dos quadrinhos se origina de uma função *interdependente*, na qual “as palavras e imagens são como parceiros de dança e cada um assume sua vez conduzindo [...]. Quando cada parceiro conhece seu papel e se apoiam mutuamente os quadrinhos podem se equiparar a qualquer uma das formas de arte da qual extrai seu potencial.” (McCLOUD, 2005, p. 156). Ou seja, numa história em quadrinhos não há primazia de nenhum dos dois aspectos, sendo que, para plenamente estudar uma obra desse tipo de mídia, é necessário verificar os resultados da comunicação entre uma e outra.

Segundo Elísio dos Santos (1995), o que diferencia uma *graphic novel* de outras histórias em quadrinhos é o fato de que “De maneira diferente das HQs tradicionais, cuja trama se assemelha ao conto – forma de narração normalmente objetiva; personagens com papéis definidos; situação básica resolvida no final -, a *Graphic Novel* apresenta muitos plots e diferentes narradores.” (ELÍSIO DOS SANTOS, 1995, p. 54). A *graphic novel*, portanto, se aproxima mais do gênero romance, e é sobre ele que nos concentraremos aqui.

Outro conceito de McCloud (2005) que será importante para nossa argumentação é o de *sarjeta*. Sarjeta seria o espaço em branco que existe entre os quadros – ou painéis – de uma história em quadrinhos; como o próprio autor explica⁴:


⁴ A imagem foi alocada na página seguinte por uma questão de espaço na página.



Figura 1 – McCloud explica a função da sarjeta. (McCLOUD, 2005, p. 66).

Para McCloud (2005), a sarjeta é muito mais do que uma separação entre quadros, algo que dê continuidade à narrativa (embora também possua essa função): a sarjeta é um espaço que o leitor preenche com suas próprias experiências e leituras. No exemplo acima, por exemplo, observamos um homem sendo ameaçado por um machado no primeiro quadro e no quadro seguinte apenas um grito sobre o céu noturno; não é necessário que toda a ação tenha sido apresentada ao leitor para que ele entenda o que está acontecendo.

Rafael Soares Duarte (2016) argumenta que a sarjeta é um signo visual que aproxima a leitura das histórias em quadrinhos à leitura de poesia versificada: ao final de cada verso há um rompimento, um espaço em branco, e isso acaba sendo responsável por estabelecer o ritmo do poema; uma lógica semelhante se manifesta nas histórias em quadrinhos: após cada quadro há um rompimento, e isso estabelece o ritmo da narrativa. Isso dialoga com os postulados de Will Eisner (2010), o qual propõe que o ritmo de uma história em quadrinhos depende do tamanho e do posicionamento dos quadros na página; invariavelmente, acaba dependendo do espaço vazio entre quadros. A sarjeta, portanto, acaba sendo responsável por estruturar a narrativa, por adequar seu sentido e por definir seu ritmo.




É em relação com o uso do vazio que estudaremos a função fantástica da narrativa, partindo, principalmente, dos postulados de Tzvetan Todorov (2003) a respeito da *hesitação*. Segundo o autor, a narrativa fantástica se sustenta sempre sobre um instante de dúvida; “‘Quase cheguei a acreditar’: eis a fórmula que melhor resume o espírito do fantástico. A fé absoluta, como a incredulidade total, nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida.” (TODOROV, 2003, p. 149). O autor cita outras subdivisões da literatura fantástica, como a maravilhosa, por exemplo, em que o elemento sobrenatural ou estranho da narrativa são aceitos sem causar estranhamento; entretanto, nos concentraremos aqui sobre a fantástica, justamente pelo aspecto de incerteza.

Sobre a memória, nosso principal pilar será o trabalho do autor Henri Bergson (1999), segundo o qual a memória desempenha um papel de construção da identidade do indivíduo: é através da memória que a pessoa estuda a si própria e organiza o mundo ao seu redor. Entretanto, a memória não desempenha um papel acumulativo; ela é, antes, uma ferramenta de seleção, que vai escolher aquilo que deve ser retido e aquilo que deve ser rejeitado, pois, segundo o autor, esquecer é algo vital para a sobrevivência da humanidade. A memória, portanto, é dotada de uma natureza fragmentária.

Para melhor relacionar a função da memória com seu uso na literatura, partiremos do trabalho de Danielle Cristina Mendes Pereira Ramos (2011), a qual afirma que

relação estabelecida entre a literatura e a memória é possibilitada pelo jogo de lembrança e esquecimento presente em todo o imaginário e melhor compreendida através de uma concepção da memória coletiva como um corpus (evidentemente dinâmico e jamais fixo) no qual se inscrevem imagens elaboradas e compartilhadas por determinados grupos sociais, e que abarcam o virtual e o real, o vivido e o sonhado, o desejado e o temido, o pesadelo e o sonho, a experiência e a imaginação. (RAMOS, 2011, p. 96).

Ou seja, a representação da memória, no objeto literário, depende do jogo entre lembrar e esquecer: novamente, o vazio e ausência se manifestam como aspectos chave. Dialogando com esse elemento, utilizaremos o que propõe Giorgio Agamben (2014) a respeito da importância de saber lidar com os vazios da vida: segundo o autor, “A arte de viver é [...] a capacidade de nos mantermos em relação harmônica com o que nos escapa.” (AGAMBEN, 2014, p. 166). Ou seja, para alcançar algum tipo de plenitude na




vida, é vital saber lidar com aquilo que esquecemos e com todo o conhecimento ao qual jamais teremos acesso.

Para estudar de que maneira o narrador de cada obra lida com todos esses aspectos, partiremos dos postulados de Ligia Chiappini Moraes Leite (2002), principalmente sobre aquilo que a autora explica a respeito dos narradores em primeira pessoa, que serão os objetos de nossa análise, e que ele categoriza como narrador-protagonista. Segundo a autora, um dos aspectos mais marcantes nesse tipo de narrador, pelo menos após a modernidade, é a desconfiança que o leitor passa a sentir, a qual é motivada pela noção de que talvez o narrador o esteja enganando; e também “O NARRADOR, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos.” (LEITE, 2002, p. 19). Ainda a respeito disso, utilizaremos o trabalho de Daniel Baz dos Santos (2016) para explorar melhor como operam os narradores de Gaiman; segundo o autor, a narrativa, na obra de Gaiman, funciona como uma maneira de estruturação do cosmos: as histórias são contadas para dar sentido ao mundo. É nessa função que a memória também pode ser adequada. É dentro dessa perspectiva que estudaremos como os outros aspectos se entrelaçam.

Análise das obras

As duas obras – *O oceano no fim do caminho* e *Mr. Punch* – apresentam, na maior parte, um tratamento semelhante das memórias de infância: períodos traumáticos e incertos, dos quais restam apenas fragmentos; “As memórias de infância às vezes são encobertas e obscurecidas pelo que vem depois, como brinquedos antigos esquecidos no fundo do armário abarrotado de um adulto, mas nunca se perdem por completo.” (GAIMAN, 2013, p. 14). Isso faz com que, tanto no romance quanto na *graphic novel*, se manifeste a hesitação do fantástico, conforme pregada por Todorov (2003): das ausências na memória surgem as incertezas, e a partir destas se manifesta a possibilidade do fantástico. Se, como Bergson (1999) argumenta, o esquecimento é um aspecto vital da existência humana, então o fantástico, para os narradores de Gaiman, também o é, pois são inseparáveis nas narrativas. Isso se aproxima do que Santos (2016) explica ao dizer que “em Gaiman há sempre um duplo drama. O da necessidade aventureira do fantástico (e de sua ética) e o da fundamental recomposição do



mundano.” (SANTOS, 2016, p. 12). No romance isso se manifesta na crença de que talvez a Babá que cuidou dele por um tempo fosse, na verdade, um monstro; na *graphic novel* isso resulta na possibilidade de que talvez ele tenha visto uma sereia ser assassinada.

Os narradores, portanto, caminham pela linha tênue que existe entre o lembrar e o esquecer, e que, segundo Ramos (2011), é parte constitutiva das obras literárias que fazem uso da função memorialística; entretanto, o ato de caminhar por essa linha resulta em melancolia por aquilo que foi esquecido. Se, como Agamben (2014) propõe, a vida humana depende da aceitação do que não se sabe, então o aspecto angustiado dos narradores pode surgir, justamente, disso. Eles apresentam dificuldade de lidar com o que esqueceram, com as memórias que já não podem mais recuperar.

Mas é aqui, também, que as obras apresentam sua principal diferença: ambos os narradores lidam o vazio que existe em seus passados, mas em *O oceano no fim do caminho*, esse vazio é, de uma forma ou outra, resolvido ao final da obra. O passado retorna. O narrador, ao se sentar ao lado de um lago que visitou na infância, coloca que “Tudo me voltava à memória, mas, mesmo enquanto lembrava, eu sabia que não seria por muito tempo: eu me lembrava de todas as coisas ali, sentado no banco verde ao lado do laguinho que Lettie Hempstock um dia me convenceu ser o oceano.” (GAIMAN, 2013, p. 21). A partir desse instante, muito que o personagem tinha esquecido retorna em um bloco de memória linear e sequencial; aos poucos, os vazios vão sendo preenchidos, embora, como ele mesmo afirma, não seja por muito tempo. Isso resolve boa parte da angústia do personagem; mas o narrador, nos baseando em Agamben (2014), não é menos problemático por causa disso: a melancolia não é resolvida ao aceitar o que não se sabe, mas ao conseguir respostas. E embora o romance seja marcado por um narrador-protagonista, não se manifesta a ideia postulada por Leite (2002) de que ele está dissuadindo o leitor: suas memórias aparecem como sólidas e confiáveis.

Em *Mr. Punch*, entretanto, encontramos o oposto disso: os vazios persistem até o final da obra, não são encontradas respostas e as poucas pistas a respeito de seu passado que são oferecidas acabam sendo desconstruídas logo em seguida. A melancolia do narrador, da mesma forma, permanece do início ao fim. Há uma passagem da obra que trata dessa questão: “O caminho da memória não é direto nem seguro, e seguimos nele


por nossa conta e risco. É mais fácil fazer viagens curtas ao passado, lembrando em miniatura, construindo pequenas peças de fantoche na cabeça.” (GAIMAN; McKEAN, 2010, p. 16). É justamente isso que observamos em *Mr. Punch*: o narrador realiza viagens rápidas às suas memórias, sem se deter nelas por muito tempo, saltando de uma recordação à outra.

Um aspecto que merece destaque é o fato de que esse ritmo de exploração da memória do narrador é representado, também, de forma visual. Há momentos na obra em que cada quadro representa uma memória específica, as quais, pela natureza da linguagem da *graphic novel*, são colocadas lado a lado, separadas apenas por uma sarjeta. Observa-se isso no exemplo a seguir:



Figura 2 – Exemplo do uso da sarjeta na obra *Mr. Punch* (GAIMAN; McKEAN, 1994, p. 15).

No primeiro quadro ele retoma uma memória; no segundo ele fala de uma recordação totalmente diferente. Entre as memórias há apenas um espaço em branco, há apenas o vazio, o esquecimento. Em *Mr. Punch*, diferente do que ocorre em *O oceano no fim do caminho*, encontramos pequenas excursões ao passado, imagens esparsas divididas por lacunas em que não se sabe o que aconteceu. É a mesma lógica que os painéis seguem na disposição da página e que é viabilizada, como McCloud (1995), pela função da sarjeta. Em *Mr. Punch*, portanto, a sarjeta exerce a função estruturante



explorada por Duarte (2016), servindo para proporcionar ritmo e continuidade à narrativa, mas também demarca o esquecimento do narrador.

A linguagem particular da *graphic novel* permite, justamente, uma forma mais próxima da reconstituição da memória conforme concebida pelos dispositivos de cognição humanos. Mas, como se observa no exemplo da Figura 2, não é apenas nesse sentido que o aspecto visual anda em conjunto com a memória e com o esquecimento; Dave McKean, o artista responsável pelos desenhos nos painéis, utiliza muito o recurso de fotos antigas no meio dos desenhos para aumentar a sensação de estar vendo algo que aconteceu há muito tempo, mas elas tão perdidas ali, aumentando a sensação de uma memória desconjuntada de infância, algo desgastado e perdido. É, também, algo consonante com a ideia de Roland Barthes (2015) a respeito da natureza da fotografia, que ela se trata, em última instância, de “o retorno do morto.” (BARTHES, 2015, p. 17). Isso tudo faz com que a natureza fragmentária da memória, conforme explicada por Bergson (1999), se encontre representada de forma visual na obra.

Ainda pensando em Bergson (1999), podemos concluir que em *Mr. Punch* existe a tentativa, por parte do narrador, de redescobrir sua própria identidade a partir do passado. Como ele mesmo coloca: “Percebo que estou tentando encontrar minhas raízes, desajeitadamente.” (GAIMAN; McKEAN, 2010, p. 15). Mas essa busca se mostra infrutífera: ao final da obra, o narrador não apresenta ter mais conhecimento a respeito de seu passado e de quem ele próprio é. Nesse caso, o conceito de fragmentação da memória de Bergson (1999) não funciona como maneira de estabelecer a identidade do indivíduo, apenas serve para desmanchá-la.

Se, partindo dos pressupostos de Santos (2016), toda obra de Gaiman culmina numa tentativa de ordenar o caos universal a partir de uma narrativa, essa tentativa não encontra sucesso. Entretanto, isso não é válido para *O oceano no fim do caminho*, em que a narrativa formada pelas memórias do narrador são capazes proporcionar alento e maior estabilidade emocional para quem se lembra. Nesse sentido, essa tentativa de ordenação do caos na obra de Gaiman, conforme proposta por Santos (2016), parece andar em conjunto com o que Bergson (1999) afirma a respeito da função da memória: ambas visam criar algum tipo de identidade pessoal, alcançando sucesso com o narrador de *O oceano no fim do caminho*, mas nem tanto com o narrador de *Mr. Punch*.

Considerações finais

O que localizamos, pela análise, é que há uma luta contra o vazio, tanto no romance quanto na *graphic novel*, uma infelicidade pelo que não se sabe. Mas o que distingue *O oceano no fim do caminho* de *Mr. Punch* é a forma com a qual essa luta pelo vazio ocorre. A distinção é motivada também pelas diferentes linguagens utilizadas: romance e *graphic novel*; um utiliza apenas texto enquanto o outro utiliza texto e imagem. Por isso, o vazio, o esquecimento, acaba sendo muito mais constante em *Mr. Punch*: a sarjeta, em conjunto com o vazio, marca todas as páginas, dividindo diversos momentos, enquanto que *O oceano no fim do caminho* dá mais informações a respeito do passado e resolve, ao final, muitas das lacunas do início da obra, isso resulta no narrador se sentindo mais feliz, mais completo ao final do romance. O mesmo não ocorre na *graphic novel*: o esquecimento nunca é resolvido, o narrador nunca fica sabendo o que aconteceu com seu passado. Segundo McCloud (1995), a sarjeta é o espaço que o leitor preenche com suas próprias experiências, mas, pelo menos nessa obra, é também onde deposita suas ausências e vazios. Isso faz com que a insatisfação do narrador permaneça ali do começo ao fim da narrativa.


O processo memorialístico, conforme postulado por Bergson (1999), nos dois narradores, busca formação de uma identidade para eles, mas por mais que os narradores sejam tão semelhantes – ambos dotados do que Leite (2002) chama de *Visão Com* - a linguagem da qual se valem para contar os acontecimentos muda a perspectiva dos eventos ocorridos. É bastante interessante que, justamente em *Mr. Punch*, que se vale de imagens para relatar os acontecimentos, é no qual o vazio é mais constante. Na obra de Gaiman, há mais ausência no que se vê, portanto, do que no que se diz.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O último capítulo da história do mundo. In:_____. Nudez. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.



DUARTE, Rafael Soares. *Aproximações entre poesia visual moderna e histórias em quadrinhos*. 2016. 270 f. Tese (Doutorado em letras), Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010, 4ª ed.

ELÍSIO DOS DANTOS, Roberto. O caos nos quadrinhos modernos. *Revista de Comunicação e Educação*, São Paulo, (2): jan./abr. 1995.

GAIMAN, Neil. *O oceano no fim do caminho*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

_____. *The Tragical Comedy or Comical Tragedy of Mr. Punch*. Londres: Victor Gollancz Ltd, 1994.

_____. *A comédia trágica ou a tragédia cômica de Mr. Punch*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 2002.

McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: Mbooks do Brasil, 2005.

SANTOS, Daniel Baz dos. O devaneio de Neil Gaiman: Realidade, Sonho e Potência de Agir. *Revista Desenredos*, ano VII, número 25, Teresina, 2016.

RAMOS, Danielle Cristina Mendes Pereira. Memória e literatura: Contribuições para um estudo dialógico. *Linguagem em (Re)vista*, Ano 06, Nº. 11/12. Niterói, p. 92 – 104, 2011.

TODOROV, Tzvetan. A Narrativa Fantástica. In:_____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

OS PESCADORES NO IMAGINÁRIO ARTÍSTICO DE DORIVAL

CAYMMI E JORGE MEDAUAR

Luana Isabel Silva de Assis (UESC)¹

Resumo: O compositor, poeta e cantor Dorival Caymmi e o poeta e contista Jorge Medauar são dois artistas de expressiva importância na representação de diversos aspectos baianos. Uma relação entre as suas produções artísticas é a forma como eles interpretam as situações da vida popular. Neste artigo optamos por tratar como foram abordados os aspectos da vida dos pescadores no conto de Jorge Medauar e nas músicas de Dorival Caymmi, para tanto, selecionamos o conto “Peixe vermelho” e as *canções praiieras* “Pescaria (Canoeiro)”, “Mar” e “Vento”, assim podemos pensar na importância que os tipos humanos baianos tiveram para o imaginário artístico já que é presente nas obras dos artistas.

Palavras-chave: Representação; Pescadores; Dorival Caymmi; Jorge Medauar

Dorival Caymmi e Jorge Medauar produziram obras relevantes no cenário nacional. Ambos representaram a Bahia, seus hábitos, tradições, costumes, alegrias, dramas, angústias, etc., a partir de um imaginário cultural. Além da motivação em falar sobre o seu lugar de origem, ambos estavam inseridos em contextos que buscavam a construção de uma identidade nacional através de aspectos da cultura popular.

A figura do pescador baiano está presente em algumas histórias de Jorge Medauar e nas *canções praiieras* de Dorival Caymmi. Assim, entendemos que no conto “Peixe vermelho”, do livro *Água Preta* (1958) e as canções “Pescaria (Canoeiro)” e “Mar”, lançadas no disco *Canções praiieras* (1954), e “Vento” que foi composta em 1949, possuem aspectos em comum no que se refere à abordagem da vida dos pescadores.

Nas duas artes, literatura e música, os artistas baianos não definem a constituição de seus personagens apenas pelas características físicas ou pela linguagem local, mas apresentam figuras populares através da sua introspecção. Jorge Medauar figurou entre os escritores que, através de uma vertente regionalista, defenderam a constituição de uma literatura que teria como temas, ambientes e personagens as regiões rurais. Dorival Caymmi foi um dos nomes que atuaram na construção e modernização da música popular brasileira, registrou seu amor pela Bahia e por seu povo em uma época em que os temas relacionados à “baianidade” eram recorrentes.

¹ Graduada em Letras (UESC), Mestranda em Literatura e Cultura: Representações em Perspectiva Interdisciplinar, no Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações (UESC) e bolsista FAPESB. Contato: luanaisabel@hotmail.com.

Jorge Medauar e a literatura regional

Jorge Medauar (1918-2003) foi poeta e contista, lançou diversos livros de poesias e contos, o primeiro foi *Chuva sobre a tua semente* (1945). O escritor foi ligado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e seguiu carreira como jornalista e publicitário no Rio de Janeiro e São Paulo.


No âmbito do sul da Bahia, o escritor se destaca por ter utilizado o gênero conto ao contrário de outros que se valeram do romance, como Jorge Amado e Adonias Filho. Os ambientes de suas histórias são, principalmente, a antiga Água Preta do Mocambo, hoje chamada Uruçuca, onde o escritor nasceu e passou a infância. O ponto alto de seu conto moderno são histórias desencadeadas em torno da introspecção dos personagens.

Os textos críticos presentes nos arquivos do jornal *Estadão*, em sua maioria, apontam a obra de Jorge Medauar como regional. Existem estudos que, a partir de uma visão conservadora, observam esta vertente literária por uma perspectiva negativa, como um gênero não perpassa da tradução e fixação de peculiaridades, costumes e linguagens locais:

O defeito que muitas vezes a crítica aponta no escritor regionalista, do pitoresco, da cor local, do descritivismo, foi a seu tempo uma dura conquista. Da mesma forma, na pintura, só depois de pintar com perfeição a figura, o pintor pode aludir a ela por traços, cores e luzes; só depois se descrever como quem pinta uma paisagem, o escritor pode indicá-la pela alusão, conseguida seja por imagens, seja pela sonoridade e ritmo, seja pelo modo de ser e de falar das personagens (CHIAPPINI, 1995, p. 157-158).

O que a crítica aponta como um defeito foi uma conquista em uma época que não existia uma literatura brasileira, então não podemos considerar a ficção regional como uma ingênua cópia, mas que, através da ficção, se torna uma portadora de símbolos para regiões existentes.

Em “Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo no Brasil” Chiappini (1995) considera os pontos negativos, mas não generaliza, pois, mesmo que muitas obras da tendência se tornem estreitas, esquemáticas, pitorescas e superficiais e apresentem limitações estéticas e ideológicas, existem obras que conseguem superar as dificuldades dessa tendência e se tornam significativas. Para Chiappini (1995, p.154-155), o regionalismo:



é um fenômeno universal, como tendência literária, ora mais ora menos atuante, tanto como movimento - ou seja, como manifestação de grupos de escritores que programaticamente defendem sobretudo uma literatura que tenha por ambiente, tema e tipos uma certa região rural, em oposição aos costumes, valores e gostos dos cidadãos, sobretudo das grandes capitais – quanto na forma de obras que concretizem, mais ou menos livremente, tal programa, mesmo que independentemente da adesão explícita de seus autores.


É importante a leitura do regionalismo como uma tendência mutável e considerar que escritores e obras que o compõem falam do homem pobre das áreas rurais, de modo que expressam a região além da geografia e buscam, sobretudo, dar um sentido de verdade para indivíduos de outras classes e culturas (CHIAPPINI, 1995, p. 157-158).

A pesquisadora também aponta para o aspecto inovador do conceito de regionalidade que pode ser comparado ao sentimento de nacionalidade levantado por Machado de Assis, pois este conceito está relacionado ao compromisso com regiões geográficas existentes, utilizadas como referência, e uma geografia que é ficticiamente construída. (CHIAPPINI, 2013, 26).

Bernardo Élis (1975), em trabalho mais antigo, aponta que, na década de 30, o Nordeste se torna o foco principal da temática regionalista. Os romancistas ficam interessados em conhecer e compreender o “homem rural”, o foco será na relação do indivíduo com seu meio geográfico e com as condições socioeconômicas, para Élis (1975) esse é um ritmo ultrapassado de representação do mundo brasileiro, quando surge outra fase com o enfoque na narração dos problemas ocasionados pelo subdesenvolvimento.

Outro gênero em prosa que apresentou uma forte e importante vertente regionalista foi o conto. A partir de 1930 os escritores passam a seguir a linha da interiorização dos indivíduos. Os personagens continuam condicionados pelo ambiente, porém com movimentos próprios e influenciados pela psicologia individual. O conto se torna um documento psicológico e social, que passa a focar o estudo de personalidades e situações (PÓLVORA, 2002, p. 103-4).

O escritor sul baiano Jorge Medauar segue esta linha, visto que em sua prosa as personagens não são meras figuras que representam uma região rural ou apenas síntese do meio. Pelo contrário, de acordo com Hélio Pólvora (2002, p. 142):



[...]embora toscas, sem instrução, são intuitivas, têm sabedoria adquirida pela experiência. E estão enraizadas no chão, na sua ambivalência. Ao acercar-se dessas vidas simples e anônimas, por via da falsa terceira pessoa, de fato é o ficcionista que assume seu lugar, sua conjuntura e formula seus pensamentos, em conjugação das mais íntimas.


Podemos dizer que Jorge Medauar não segue um modelo tradicional adotado por muitas obras regionalistas, pois ele não apresenta narradores ou personagens correspondentes no todo ou parcialmente aos valores patriarcais, portanto elevam a figura do homem branco, de classe média ou alta, detentor de poder. Para Ginzburg (2012, p.200), este modelo tradicional é constante na ficção do século XIX e XX, sobretudo, em textos regionalistas, romances históricos e sagas familiares, ao utilizarem dos valores da cultura patriarcal como referência para definição de comportamentos e moralidades.

Dorival Caymmi e a Música Popular Brasileira

Dorival Caymmi (1914-2008) nasceu em Salvador e foi compositor, cantor, pintor e atuou também como ator, boa parte de suas canções foram dedicadas à representação da Bahia, principalmente em relação aos aspectos da cultura negra. Um dos grandes nomes da música popular brasileira e responsáveis por difundir a imagem do Brasil.

Apesar de ter surgido no cenário musical no final dos anos 30, sua carreira se consolidou nos anos 40 e 50. Benevides (2008) afirma que seu primeiro grande sucesso foi com o samba “O que é que a baiana tem? ”, em dueto com Carmem Miranda, e que foi gravada em 1939. O cantor foi responsável por construir a imagem artística que a cantora utilizou e ficou reconhecida pelo mundo. Segundo o autor, Dorival Caymmi foi um dos precursores da bossa nova e modernizou a música brasileira. Suas composições possuem influências do impressionismo europeu de Debussy e Ravel e do jazz.

Para Ghezzi (2010, p.6), a obra do compositor está inserida no contexto do surgimento, na metade dos anos 1950, de uma preocupação em modernizar a música brasileira, que tinha o samba como o maior símbolo musical da identidade. O cantor se sustentou em uma tradição e um imaginário cultural existente e desempenhou um papel crucial na afirmação de uma identidade baiana.



Jorge Amado (1980) considera que a obra musical de Dorival Caymmi é composta por um conhecimento total da vida popular e apresenta o que existe de mais característico da Bahia. Ele se apropriou da riqueza da música negra de tal forma que seus sambas baianos eram a alma e o corpo do povo negro e mestiço. O artista despontou em um contexto em que a sociedade estava mais predisposta a incorporar valores de uma cultura popular, porém já existiam referências aos temas baianos no século XIX, de acordo com Rinaldo Leite (2009, p.2):


Em 1914, quando Caymmi nasceu, a produção fonográfica brasileira completara 12 anos, e nela havia o registro de um punhado expressivo de músicas que tratavam da Bahia. Antes das suas primeiras gravações sonoras, que só ocorreu em 1939, já estava estabelecido o costume por muitos artistas de se tratar da “baianidade”, que se não era o tema mais abordado por compositores e intérpretes encontrava-se dentre os mais recorrentes. Esta prática transcendia, inclusive, ao local de nascimento, já que não foram apenas os baianos que tomaram o estado e o seu povo como inspiração.

Napolitano (2005) considera a música como um veículo que ajuda a pensar a sociedade e a história e permite a tradução de dilemas nacionais e utopias sociais. A música popular surgiu no século XX e possuía elementos da música erudita e folclórica. Como uma forma de narrativa sobre a moderna tradição brasileira impulsionou o país ao autoconhecimento e ampliou o seu número de intérpretes.

Seu nascimento está atrelado à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas. Ocupa um lugar de privilégio na história sociocultural, pois além de permitir as fusões entre diferentes etnias, classes e regiões, através dela a história do Brasil foi construída.

A partir dos anos 60 que a música popular passou a ser levada a sério como um veículo de expressão artística e objeto de reflexão acadêmica. Apesar da rejeição por parte da crítica e dos campos que lhe cederam elementos formais, ela se firma no gosto das camadas urbanas que estavam crescendo por conta da expansão industrial do século XIX para o século XX (NAPOLITANO, 2005, p. 15-16).

Dorival Caymmi integrou o grupo de artistas que se apresentaram novas apropriações musicais e poéticas para o “samba-de-morro”, que teve como um dos grandes representantes Noel Rosa, ao aderir a essa vertente o sambista buscava a apropriação do ritmo musical por trabalhadores pobres e pelos marginalizados. Assim,



houve uma democratização na tradição e rompimento com concepções que poderiam confinar o ritmo ao folclore (CARVALHO, 2004, 43).

A maioria das canções praieiras foram compostas nos anos de 1940, e de acordo com Ghezzi (2010, p.10), dentre as diversas contribuições de Dorival Caymmi para a música popular brasileira as canções praieiras demonstraram originalidade e conferiram novidade à sua produção musical, principalmente por ter utilizado elementos do seu *habitus*.


Interpretações sobre as representações dos pescadores

No século XVIII que as relações entre as artes, e, principalmente, entre a literatura e a música passam a ser um campo reconhecido de estudos. As contribuições teóricas mais significativas surgem no final do século XIX com estudos importantes como os de Sidney Lanier e Jules Combarieu, que forneceram mais subsídios para a intensificação das pesquisas sobre as inter-relações da música com a literatura (OLIVEIRA, 2010).

Os estudos sobre as inter-relações requerem um trabalho interdisciplinar que apresenta algumas problemáticas já que as duas artes possuem aspectos diferentes quanto à estrutura temporal, a linguagem, etc.

No conto, “Peixe vermelho”, presente no livro *Água Preta* (1958), Jorge Medauar narra a história de um pescador que vai para o mar com o desejo de conseguir um peixe grande e fazer um bom dinheiro para comprar carne para família. O homem também tem como objetivo ajudar a família de outro pescador, pois observou que estavam passando por dificuldades:

A jangada balançando nas águas. De quando em quando, acertava a posição. Aguardava a calma do mar, mergulhava a rêde [sic]. Esperava um bocado e vinha trazendo. Nada. Uns caçoes inúteis, arraias miúdas, robalinhos ridículos. A esperança era fazer peixe grande. Podia pegar um vermelho, gordo, de bom peso, ou uma traíra de três palmos. Bastaria para compensar a trabalhadeira da noite passada, no preparo da jangada, remendando, à luz do fifó, os fios pocados da rêde [sic], e costurando remendões na vela cortada de água e sal. [...] Avançou nas ondas, mais para o fundo, a maré em boa altura. Anzol de isca não levava: só rêde, facão, o jereré pequeno para os siris, na volta, na boca do mangue. Felizmente não havia chuva. Tempo firme. Mesmo no escuro da manhã, o dia parecia que ia estourar de sol aberto. A pedra da Barra crescendo, à medida que avançava. O remo feito leme, que a jangada navegava sem nada, levada pelo vento (MEDAUAR, 1958, p. 106).




Neste trecho, mesmo com a presença de um narrador, temos a sensação de um aprofundamento direto no pensamento do personagem, que demonstra as dificuldades da pesca como meio de subsistência, pois além das dificuldades em enfrentar o mar, existiam a incerteza e dependência aos fatores naturais.

A vida difícil dos pescadores é ilustrada através dos pensamentos e questionamentos que o personagem faz consigo se deveria desistir, sobre suas forças, o esforço diário que a sua função exigia, em pedir ajuda através de uma oração:

Iria embicar para as onze horas, tempo ainda de ir à feira. Mas ir como, com as mãos abanando? Isto não. Arriou de novo a vela. Mais um gole. O sol ardendo por cima. Jogou a rêde. Será que devia pronunciar uma oração que nunca negara peixe? Será que seus recursos, suas forças de pescador estavam no fim? Oxente, um pescador pedir socorro, levantar os olhos para o céu, sem antes botar o corpo para suar? Aonde, meu povo.... Estava assim, quando a rêde tremeu, puxada com violência. Serenou um pouco e, novamente, outro arranco. Devia ser grande, pensou. E foi puxando. Um cheiro de carne vindo do mar. A mulher de cazuza com dois filhos mais magros que gato de roça. Fôrça na rêde (MEDAUAR, 1958, p. 110-111).

Outro fato é que o pescador é consciente que não pode questionar os contratempos que encontra no mar, mas respeitar e ser grato, pois tudo que o possuía veio através dele. Para Pólvora (2002, p.144) a maioria das personagens de Jorge Medauar são estoicas e contam apenas consigo e com as pessoas que vivem na mesma condição, e toma como exemplo o pescador que não consegue vender o peixe para comprar carne e dá as sobras do grande peixe para vizinha necessitada:

Chegou onde estava sua jangada, na ponta da praia. Botou o peixe novamente sôbre os troncos, empurrou a jangada para o mar. Agora, era chegar em casa. O sol andava pelas duas horas. Com certeza, a mulher inquieta, não tendo visto a jangada de volta. Içou a vela, foi beirando a praia. A mulher na porta. Entregou-lhe o peixe, sem dizer palavra. Entrou, apanhou a cabaça, emborcou-a no pote, tomou um gole de água fresca. [...] Pensou em dar explicação, dizer que chegara à feira, que o mar estava sovina, o dia sem sorte. Quis prometer carne para o dia seguinte, mas resolveu calar-se. Nunca dera explicações, para justificar os caprichos do mar. Mulher de pescador sabe que o mar é quem manda. A mulher fêz outra pergunta: - Salga o resto e bota no sol? - Não. Dê para Joana de Cazuza. Os filhos estão aí, na jangada (MEDAUAR, 1958, p. 115).



O autor chama atenção para as condições socioeconômicas desfavoráveis de pessoas que não vivem diretamente do cacau e o senso de coletividade em pensar no outro que também precisa sobreviver. Na canção “Pescador (canoeiro) ” Dorival Caymmi também faz uma descrição da atividade da pesca. A estrofe “vai ter presente pra Chiquinha/ ter presente para Iaiá” remete as coisas que o dinheiro com a venda dos peixes proporciona, da mesma forma que o pescador do conto de Jorge Medauar poderá comprar carne a qual sente o cheiro vindo do mar, na canção os canoeiros imaginam os presentes que poderão adquirir para as mulheres.

Paulo Silva (2016) afirma que com a canção passa a sensação de sairmos de um plano físico e externo, da atividade da pesca, e passamos a ter uma noção da atmosfera psicológica e de suas motivações:

Ô canoeiro
bota rede,
bota rede no mar
ô canoeiro
bota rede no mar.


Cerca o peixe,
bate o remo,
puxa corda,
colhe a rede,
ô canoeiro
puxa rede do mar.

Vai ter presente pra Chiquinha
ter presente pra Iaiá
ô canoeiro puxa do mar.

Cerca o peixe,
bate o remo,
puxa corda,
colhe a rede,
ô canoeiro
puxa rede do mar.

Louvado seja Deus
Ó meu pai.

Vai ter presente pra Chiquinha
ter presente pra Iaiá
ô canoeiro puxa rede do mar (CAYMMI, 1954).



Na estrofe “Louvado seja Deus/ Ó meu pai” faz uma referência à religiosidade dos pescadores que pedem a Deus e aos santos padroeiros proteção e motivação diante das incertezas da vida no mar, questão que foi destacada no conto, pois o pescador de Jorge Medauar também faz uma oração e solicita ajuda em um momento de dificuldade.

A canção “O vento” fala sobre a fragilidade e dependência aos elementos da natureza:

Vamos chamar o vento
Vamos chamar o vento


Vento que dá na vela
Vela que leva o barco
Barco que leva a gente
Gente que leva o peixe
Peixe que dá dinheiro, Curimã

Curimã ê, Curimã lambaio
Curimã ê, Curimã lambaio
Curimã
Curimã ê, Curimã lambaio
Curimã ê, Curimã lambaio
Curimã (CAYMMI, 1949).

Os aspectos linguísticos nas canções e no conto de Jorge Medauar apresentam características específicas da Bahia, os nomes dos peixes: curimã-lambaio, cação, arraia, robalo, vermelho; o modo de falar e a entonação das palavras são elementos utilizados pelos artistas na representação do pescador baiano. As canções possuem também a questão da musicalidade e entonação onde o cantor vai inferir sentimento e emoções aos versos. Para Benevides (2008) Dorival Caymmi é um apolítico que se ligava as esferas populares:

Cantava as dificuldades do pescador humilde de Itapuã, mas sua preocupação social tinha mais de estética que de política. Seus personagens pescadores pouco tinham de revolucionário; eram, ao contrário, felizes, perfeitamente adequados à harmonia atemporal de seu entorno idílico, onde o único sofrimento era a morte no mar (BENEVIDES, 2008, p.3).

O pescador de Jorge Medauar também não tem atitudes revolucionários contra o contexto social em que ele vive, pelo contrário, para o personagem era um progresso ser



pescador para um homem que veio do sertão, do fundo da roça do cacau, que nunca tinha visto o mar e que sonhava em ter um dia um barco maior nas costas de Salvador. Nas palavras de Amado (1980), toda uma parte da obra musical de Dorival Caymmi foi dedicada ao pitoresco mesclado com o drama, pois seu objetivo principal era revelar o sentimento do povo:

Enternecido poeta dos pescadores. Não creio na arte pela arte e eis que esse compositor tampouco o crê. Não que seja interessadamente social ou político. Mas o social – e mesmo o político – se impõe sobrando da dor em torno, da miséria em derredor. A vida difícil dos pescadores lhe fornece suas melhores composições. Pungentes de dor, recriando a tragédia de homens e mulheres amarradas ao mar com grilhetas, o amor ao mar sobrepujando tudo... (AMADO, 1980, p.191).


Amado aponta que a música “O mar” além de ter um conteúdo social demonstra amor e admiração pelo mar, que além de bonito é “o senhor implacável daqueles destinos” (AMADO, 1980, p.191), como podemos observar nesses trechos trecho da canção:

O mar quando quebra na praia
É bonito, é bonito
O mar... pescador quando sai
Nunca sabe se volta, nem sabe se fica

Quanta gente perdeu seus maridos seus filhos
Nas ondas do mar
O mar quando quebra na praia
É bonito, é bonito (CAYMMI, 1954).

Jorge Amado (1980) considera que a obra de Dorival Caymmi é irmã da sua, pois ele descreveu os mesmos cenários e os mesmos sentimentos em seus romances, e podemos avaliar que Jorge Medauar trilhou o mesmo caminho em seus contos.

Diante do que foi exposto, consideramos que na narração da vida dos pescadores e a relação deles com o mar e o ofício da pesca, Dorival Caymmi possui uma visão mais de fora, enquanto com Jorge Medauar possui é mais interna e introspectiva. Os artistas produziram obras de boa aceitação pelo público e pela crítica e buscaram representar a Bahia a partir dos seus tipos humanos populares. Os artistas vão além do pitoresco, pois retrataram o povo baiano demonstrando a sua imaginação, as adversidades e dificuldades da vida e como resistem mesmo diante da miséria.



A partir do conto e das músicas podemos observar como através de artes que possuem meio expressivos distintos, Dorival Caymmi e Jorge Medauar, transmitem uma mesma ideia, um mesmo sentimento. A interrelação entre literatura e música pode ser percebida de diversas maneiras: música e conto remetem ao campo da ficção, ambas tratam da língua, dos anseios, enfim, do cotidiano do pescador, etc.

As artes que retratam o universo baiano possuem diversas questões que podem ser exploradas, principalmente, em obras de artistas como Jorge Medauar que não tiveram espaço nas pesquisas acadêmicas. Entre tantos aspectos, o trabalho mostrou a importância de que estudos sobre a relação entre a música e a literatura ou outras artes nos fornecem informações para pensar que as diversas formas de expressão demonstram como poetas, compositores, ficcionistas se empenharam na busca de uma literatura e música brasileiras com espaço para as classes populares e marginalizadas.

Referências

AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. 28. ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.


BENEVIDES, Daniel. O rei dos balangandãs. *Teoria e debate*, São Paulo, ed. 79, 31 out. 2008. p.1-3.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. O samba, a opinião e outras bossas...na construção republicana do Brasil. In: CAVALCANTE, B. STARLING, H.M.M., EISENBERG, J, organizadores. *Decantando a República: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. vol. I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

CAYMMI, Dorival. *Canções Praieiras*. Brasil: Odeon, 1954.

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v.8, n.15, p. 153-159, 1995.

_____. Regionalismo (s) e regionalidade (s): trajetória de uma pesquisadora brasileira no diálogo com pesquisadores europeus e convite a novas aventuras. In: ARENDT, João Cláudio; NEUMANN, Gerson Roberto (Org.). *Regionalismus - Regionalismos: subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: Educs, 2013, p.13-35.



ÉLIS, Bernardo. Tendências regionalistas no modernismo. In: ÁVILA, Afonso (org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 87-101.

GHEZZI, Daniela Ribas. Entre o dispor-se e o deixar vir: Elois entre A “ética da criação” de Dorival Caymmi e a legitimidade da Bossa Nova. In: *Iara - Revista de Moda, Cultura e Arte*, São Paulo, v.3, nº2, dez. 2010.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas*, Milão, n. 2, 2012, p. 199-221.

LEITE, Rinaldo Cesar Nascimento. *Representações da bahia nas canções brasileiras do início da era fonográfica* (ou a imagem da bahia na música antes de Dorival Caymmi). ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História – Fortaleza, 2009. p.1-11.

MEDAUAR, Jorge. *Água Preta*. São Paulo: Brasiliense, 1958.

NAPOLITANO, Marcos. A constituição de uma forma musical e de um campo de estudos. In: *História & Música - História cultural da música popular*. 3 ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2005.p. 11-38.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Literatura e música: Ligações perigosas? In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.33-42.

PÓLVORA, Hélio. *Itinerários do conto: interfaces críticas e teóricas da moderna short story*. Ilhéus: Editus, 2002. 252p.

SILVA, Paulo da Costa e. Canções praieiras. *Revista Piauí – questões musicais. Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 ago. 2016.

ENTRE REFERÊNCIAS, PERSONAGENS E ESTRELAS: RELAÇÕES INTERARTÍSTICAS NA OBRA *A HORA DA ESTRELA*

Luciana Freesz (UFJF)¹

Resumo: O presente trabalho busca analisar referências artísticas presentes na obra *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Publicada em 1977, a história da personagem Macabéa narrada por Rodrigo S.M., apresenta várias remissões a compositores, a termos musicais, à pintura, e ainda a outras obras literárias. Pretendemos examinar estas referências observando suas relações com a narrativa e com o contexto da personagem principal, verificando a amplitude de interpretações possíveis.

Palavras-chave: Literatura; Outras artes; *A hora da estrela*; Clarice Lispector.

Introdução


A hora da estrela (1977), último livro publicado pela autora Clarice Lispector, é uma obra continuamente analisada, permitindo as mais variadas abordagens e olhares por seus leitores. Existem estudos que observam, no interior do texto, configurações de problemas sociais, representações do feminino, questões de identidade ou relacionando a narrativa à adaptação cinematográfica de 1985, dirigida por Suzana Amaral. Ademais, há ainda um grande número de pesquisas voltadas exclusivamente ao seu conteúdo literário, com atenção especial ao seu texto e a sua linguagem.

O romance de Lispector é uma narrativa flexível em suas mais diferentes e ousadas leituras. Observa-se que a escrita clariceana, “na sua manifesta heterodoxia” (BOSI, 2013, p.452), possibilita ao leitor, sempre atento, amplas interpretações.

A história da jovem Macabéa, contada pelo narrador-personagem Rodrigo S.M., deixa-se observar também pelo viés da intertextualidade. Em *A hora da estrela*, é perceptível um grande número de referências bastante significativas e completamente heterogêneas. Encontramos nesta narrativa, desde menções à música, à pintura, como também referências a outras obras literárias, como *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll e *Humilhados e Ofendidos*, de Fiódor Dostoiévski.

Percebe-se, nessa obra, que Clarice Lispector construiu um enredo fundamentado a partir de referências ao ato criativo em si, englobando ações artísticas de pintar, de desenhar. É notável, portanto, ao investigar o texto, descobrir uma série de traços que

¹ Graduada em Educação Artística (UFJF), Mestra em Letras: Estudos Literários (UFJF). Contato: lufreesz@gmail.com.



levam a relações interartísticas, permitindo uma leitura na qual a criação dos personagens se dá através de outras linguagens como a pintura, a fotografia, a música.


Pretendemos, neste artigo, identificar essas remissões estabelecendo comparações que nos mostrem a intertextualidade, como ferramenta de diálogo entre o texto e as outras artes. Chamamos a atenção para o fato de que o olhar da escritora para estas linguagens e seus agentes influenciou em uma abertura para outros sentidos, ampliando os horizontes de leitura sobre *A hora da estrela*. Ao necessitar de outras formas de expressão artísticas, a autora nos aproxima da dificuldade de Rodrigo S.M. e da situação de Macabéa, exibindo uma sensibilidade crítica e constante inquietação sobre o mundo, algo comum a todas as artes. A seguir, iremos expor os trechos mais relevantes e, promovendo as conexões entre o texto criado por Lispector e interpretações a partir dos detalhes evocados na obra.

Intertextos artísticos

Na *Dedicatória ao autor (Na verdade Clarice Lispector)*, observa-se, além da ligação direta entre a autora e o narrador, uma série de nomes, relativos à música clássica. Esse narrador, que abre espaço para a sua narrativa, dedica a obra a Schumann, Beethoven, Bach, Chopin, Stravinsky, dentre vários outros. Nesse preâmbulo, fica sugerido para o leitor que a história subsequente, teve, no mínimo, inspiração em outras criações artísticas, neste caso, de origens musicais².

A vontade de mostrar para o leitor certas influências e dedicatórias, acarretaria na tendência de se fazer uma conexão, trazendo algo familiar para aquele que irá imergir na narrativa. A essa sensação, que temos durante uma leitura, Gérard Genette (2012) chama de “relações de copresença” (KOCH, 2012, p.123). Genette, que a categoriza sob a forma de intertextualidade restrita, inclui em sua classificação, quatro tipos de relações: a citação, a alusão, o plágio e a referência. Para Ingedore Koch (2012), a referência é uma *remissão explícita* a personagens ou a outras entidades presentes num

² Trecho completo: “Dedico-me à saudade de minha antiga pobreza, quando tudo era mais sóbrio e digno e eu nunca havia comido lagosta. Dedico-me à tempestade de Beethoven. À vibração das cores neutras de Bach. A Chopin que me amolece os ossos. A Stravinsky que me espantou e com quem voei em fogo. À “Morte e Transfiguração”, em que Richard Strauss me revela um destino? Sobretudo dedico-me às vésperas de hoje e a hoje, ao transparente véu de Debussy, a Marlos Nobre, a Prokofiev, a Carl Orff, a Schönberg, aos dodecafônicos, aos gritos rascantes dos eletrônicos [...]” (LISPECTOR, 1995, p.21)



dados texto. (KOCH, 2012, p.125). No presente trabalho temos interesse em observar exclusivamente as referências.

É claro para nós que o uso dessas referências está sem sombra de dúvida ligada ao processo criativo do escritor, pois de alguma maneira esses dados estiveram em sua memória e por algum motivo ele os colocou no texto literário.


Segundo Massaud Moisés:

De fato, a memória biográfica dum ficcionista serve-lhe, via de regra, para a composição de diários e memórias. Quando lhe serve para a criação do romance, isto só ocorre em duas circunstâncias: ou trata-se da observação alheia depositada na memória e um dia transferida deformadamente para a ficção, ou trata-se de converter em imaginação tudo quanto se vai acumulando na memória, seja o produto da observação, seja o da própria experiência. [...] Menos limitado é o papel da observação. Porquanto o romancista retira da realidade viva, em perpétuo fluir, o material de sua ficção, observando-a não como ato da vontade, mas deixando-se impregnar, na sensibilidade, por tudo quanto lhe passa ao alcance dos sentidos. (MOISÉS, 1971, p.217)

Para o que Massaud Moisés chama de “observação alheia”, acrescentamos a ideia de uma narrativa construída e guiada a partir de outras, pois é possível que a autora tenha convertido suas “observações” em imaginação. Em *A hora da estrela*, Clarice usa não apenas textos literários, mas também outros “textos” artísticos para materializar sua ficção.

No início de *A hora da estrela*, o narrador Rodrigo S.M. deixa explícito aos leitores termos ligados à música. Termos como *melodia cantabile* e *alegro* referem-se imediatamente ao que denominamos música clássica/erudita, dando continuidade ao argumento iniciado na dedicatória do autor.

Voltando a mim: o que escreverei não pode ser absorvido por mentes que muito exijam e ávidas de requintes. Pois o que estarei dizendo será apenas nu. Embora tenha como pano de fundo – e agora mesmo – a penumbra atormentada que sempre há nos meus sonhos quando de noite atormentado durmo. Que não se esperem, então, estrelas no que se segue: nada cintilará, trata-se de matéria opaca e por sua própria natureza desprezível por todos. É que a esta história falta *melodia cantabile*. O seu ritmo é às vezes descompassado. E tem fatos. Apaixonei-me subitamente por fatos sem literatura – fatos são pedras duras e agir está me interessando mais do que pensar, de fatos não há como fugir. (LISPECTOR, 1995, p.30) [Grifo nosso]



Ora, iniciar um texto que irá contar “as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela.” (LISPECTOR, 1995, p.29) com expoentes da música erudita, culta e que “pertence a uma elite”, é uma grande ironia e um contraste com a realidade que será narrada. Comparando os nomes dos compositores e deparando-se com a “matéria opaca”, compreendemos a “pobreza da história”. (LISPECTOR, 1995, p.31)


O termo musical *cantabile*, de origem italiana, significa literalmente "cantável" ou "como uma canção". Essa palavra assume diferentes significados a partir do contexto em que está inserida. Na música instrumental, por exemplo, ele indica um estilo particular ao tocar que imita a voz humana. Na ópera, *cantabile* é usado como nome que alude à primeira metade de uma *ária*³ dupla. O movimento *cantabile* seria mais lento e de forma mais livre em contraste com a estruturada e geralmente mais rápida *cabaletta*. Referindo-se à interpretação, ele indica uma maneira melodiosa e sem mudanças bruscas, *legato*, como quem canta docemente. Comparativamente, percebemos que a narrativa de *A hora da estrela* se inicia com certa lentidão, em diversos momentos seu “ritmo” é descompassado. Um dos motivos, seriam as várias interrupções de Rodrigo S.M.

No trecho anterior, o narrador nos informa da falta de *melodia cantabile*, e ao iniciar a história existe toda uma intenção contínua, na qual ele pretende sensibilizar a si mesmo e aos leitores utilizando-se de palavras, associadas ao campo musical. Conforme lemos no trecho abaixo:

Com esta história eu vou me sensibilizar, e bem sei que cada dia é um dia roubado da morte. Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, *música transfigurada de órgão*. Mal ousou clamar palavras a essa rede vibrante e rica, mórbida e obscura tendo como contratomo o baixo grosso da dor. *Alegro com brio*. (LISPECTOR, 1995, p.31)

Nos grifos acima, observamos que as referências fazem parte de uma provocação. A “música transfigurada de órgão” se apresenta como uma transformação. A música poderia ser transfigurada tanto de um *órgão* (instrumento musical), quanto também

³ De acordo com Imogen Holst: “A *ária cantabile*, ou *ária cantante*, exigia um estilo específico de interpretação, chamado *bel canto*, no qual a beleza do som era muito mais importante do que a expressão dramática.” (HOLST, 1998, p.181)



poderia ser algo que ressoasse de um *órgão* (parte do corpo humano). Nesse sentido, a música sai de um corpo vivente, real.

Em *Alegro com brio*, observamos um movimento de agitação. O termo *alegro* ou *allegro* (*alegre* em italiano) é um andamento musical leve e ligeiro, mais rápido que o *allegretto* e mais lento que o *presto*. Refletindo sobre o uso da palavra *brio*, que assumiria o sentido de coragem e de dignidade própria, sentimos a necessidade do narrador em afirmar a relevância da história. Rodrigo S. M. precisa, apesar de tudo, continuar a narrar.

Mais adiante, em outro parágrafo o narrador afirma: “Juro que este livro é feito sem palavras. É uma *fotografia* muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta.” (LISPECTOR, 1995, p. 31). A associação com a fotografia é uma maneira de atrair o leitor para esta outra linguagem. Quando Rodrigo afirma que a narrativa “é uma fotografia muda”, ele está utilizando da própria metáfora da imagem fotográfica. Embora todas as fotografias sejam “mudas” de verdade, pois não apresentam som e portanto não podem “falar”, o adjetivo adquire um novo sentido ao ser comparado ao significado da fala, de algo que diz, verbalizando. Ainda que “não fale”, uma foto pode mostrar e dizer algo. O que poderia mostrar uma fotografia muda?


A história de Macabéa é também contada com o auxílio de instrumentos:

A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto. Sim, e talvez alcance a *flauta doce* em que eu me enovelarei em macio cipó. (LISPECTOR, 1995, p.35) [...]

Devo acrescentar um algo que importa muito para a apreensão da narrativa: é que esta é acompanhada do princípio ao fim por uma levíssima e constante dor de dentes, coisa de dentina exposta. Afianço também que a história será igualmente acompanhada pelo *violino* plangente tocado por um homem magro bem na esquina. A sua cara é estreita e amarela como se ele já tivesse morrido. E talvez tenha. (LISPECTOR, 1995, p.39)

A referência aos instrumentos como a flauta doce e o violino permitem uma comparação à fragilidade e delicadeza da personagem nordestina. A narrativa é rodeada por instrumentos cujos sons evocam uma sensibilidade musical aguçada.

Há uma cena de *A hora da estrela*, na qual nos deparamos com a primeira referência a uma obra literária: *Humilhados e Ofendidos*. Como vemos no trecho abaixo:




Outro retrato: nunca recebera presentes. Aliás não precisava de muita coisa. Mas um dia viu algo que por um leve instante cobiçou: um livro que Seu Raimundo, dado a literatura, deixara sobre a mesa. O título era “Humilhados e Ofendidos”. Ficou pensativa. Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social. Pensou, pensou e pensou! Chegou à conclusão que na verdade ninguém jamais a ofendera, tudo que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, para que lutar? (LISPECTOR, 1995, p.56)

Humilhados e Ofendidos foi escrito pelo russo Fiódor Dostoiévski e publicado, primeiramente, de janeiro a julho de 1861, sob a forma de folhetins na revista mensal *O Tempo (Vremia)*, fundada no mesmo ano pelo irmão do autor. É uma história contada por Iván Petróvitch (Vânia), narrador-personagem e escritor de novelas. Vânia é um escritor pobre que está tentando construir uma carreira em seu ofício:

Estava convencido de que chegaria a escrever uma obra de fôlego e, no momento, trabalhava num grande romance. Todos esses belos projetos deram na minha atual situação: atirado a uma cama de hospital, e segundo parece, muito próximo da morte. E se o fim está próximo, que me adianta escrever? (DOSTOIÉVSKI, 1962, p.11)

Apesar das distâncias temporais e culturais, vemos que sua indagação, se aproxima muito dos questionamentos do narrador Rodrigo S.M.: “O que me atrapalha a vida é escrever” (LISPECTOR, 1995, p.22). Essas inquietações são similares entre os personagens Rodrigo e Vânia. Ademais, no início da narrativa, fica claro que a motivação da escrita de Vânia, ocorreu logo após ele ter observado um idoso singular em espaço público. No início de *Humilhados e Ofendidos* ele se incomoda ao ver um homem velho, sempre presente na confeitaria Müller. “Que me importava aquele velho?” (DOSTOIÉVSKI, 1962, p.6) A partir desse encontro, que ele continuará a narrar os fatos que se sucedem, e essa visão, se aproxima do relato de Rodrigo S.M. ao pegar “no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina.” (LISPECTOR, 1995, p.26)

Esta obra de Dostoiévski é, na realidade, uma narrativa sobre preconceitos de classe social na Rússia do século XIX. Em *A hora da estrela*, Macabéa uma vez cobiçou um livro que poderia lhe gerar uma consciência de classe, algo que não acontece, pois como lemos anteriormente, ela: “Chegou à conclusão que na verdade ninguém jamais a



ofendera, tudo que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, para que lutar?” (LISPECTOR, 1995, p.56)

Cultura de referências

A personagem Macabéa, embora não tenha instrução, é bastante curiosa e capta diariamente informações da Rádio Relógio, que dá “hora certa e cultura”. No texto de *A hora da estrela*, seguem-se outras referências, como por exemplo, no diálogo entre a moça e seu namorado Olímpico:


- Você sabia que na Rádio Relógio disseram que um homem escreveu um livro chamado “Alice no País das Maravilhas” e que era também um matemático? Falaram também em “élgebra”. O que é que quer dizer “élgebra”?
- Saber disso é coisa de fresco, de homem que vira mulher. Desculpe a palavra de eu ter dito fresco porque isso é palavrão para moça direita.
- Nessa rádio eles dizem essa coisa de “cultura” e palavras difíceis, por exemplo: o que quer dizer “eletrônico”? (LISPECTOR, 1995, p.66)

Macabéa tem necessidade de compreender o que é essa coisa de “cultura”. Ela, entretanto, é uma jovem que consome “cultura de sucata” (GOTLIB, 1995, p.469). Ao decorar informações inúteis, ao recortar anúncios de jornais e revistas velhos, de alguma forma, ela tenta se aproximar de objetos que provavelmente nunca irá usufruir.

Interessante é notar que a moça, durante toda a narrativa é praticamente uma personagem muda. Ora, Macabéa pouco fala, não pergunta, não discute, não reflete⁴. Dessa maneira, a pergunta executada é um marco na interação da personagem na narrativa, pois faz parte da inserção da jovem em um contexto social e cultural. A pergunta feita a Olímpico faz referência a *Alice no País das Maravilhas* e ocorre durante o maior diálogo entre os dois. A respeito deste diálogo, temos que:

Um dos primeiros estranhamentos de Macabéa, durante o diálogo com o namorado, se dá em relação à própria literatura, que muito ironicamente é uma esfera discursiva que ela desconhece. Daí a surpresa interrogativa com que reproduz para Olímpico o que ouvira na rádio, reiterando inclusive a fórmula-chavão de almanaque do “você-sabia que”... O espanto da nordestina está relacionado com a

⁴ “Sua vida é um monólogo, ela toda é um monólogo” (VALE; MESSIAS, 2014, p.156)




informação de que um homem, que era matemático, escreveu um livro chamado *Alice no País das Maravilhas*. A ingenuidade aqui se dá em relação ao óbvio: Macabéa parece não saber o que seja um livro, para que ele serve e como é escrito. Embora não saibamos exatamente o que ela pensa a respeito do assunto, não podemos nos esquecer aqui da história famosa da menina Clarice, que achava que os livros davam em árvores (hipótese que não seria de estranhar, caso partisse da boca de Macabéa). Também a citação de *Alice no País das Maravilhas* não se afigura gratuita, quando pensamos que, embora muito diferente de *A hora da estrela*, o livro de Lewis Carroll aposta na visão de mundo da infância como condutor do enredo, visão essa muito próxima da perspectiva da tolice utilizada por Clarice. (TEIXEIRA, 2006, p.218)

Essa referência, pesquisada e lida atentamente, nos permite associações à figura da menina Alice. Na história de Lewis Carroll, a menina está diante de um mundo (País das Maravilhas), surreal, em que os personagens muitas vezes são ríspidos e grosseiros com ela. Embora Alice confronte seus coadjuvantes e por outro lado, Macabéa atue de forma passiva, a tolice das duas é semelhante, pois ambas estão perdidas em “países” que não compreendem.

Retomando o campo da música, observamos a referência ao cantor Enrico Caruso em mais um diálogo com Olímpico. Macabéa menciona a música *Una furtiva lacrima*. A canção está no segundo ato da ópera *O Elixir do Amor*, composta pelo Gaetano Donizetti. Macabéa diz:

Acho que era. E cantada por um homem chamado Caruso que se diz que já morreu. A voz era tão macia que até doía ouvir. A música chamava-se “Una Furtiva Lacrima”. Não sei por que eles não disseram lágrima. (LISPECTOR, 1995, p.67)

O Elixir do Amor é uma ópera que estreou em 1832, em Milão. A ópera conta a história do tímido Nemorino, um agricultor apaixonado pela bela proprietária Adina, que não lhe dá atenção. Belcore, um sargento fanfarrão, consegue atrair as atenções de Adina, e Nemorino fica, assim, desesperado. O Dr. Dulcamara, um médico charlatão, chega um dia à aldeia para vender um prodigioso elixir (na realidade, um vinho barato) que pode curar todos os males, tanto físicos quanto amorosos, e além disso, é capaz de matar baratas. O efeito não é duradouro, pois o produto do charlatão Dulcamara, não é mais que um vinho Bordeaux, servindo apenas para que o camponês dê vazão aos seus sentimentos. Nemorino, acaba ficando junto à Adina ao final da ópera, acredita



realmente no poder do elixir. O que ocorreu na verdade é que Adina viu todo o esforço e o empenho do jovem e acabou se apaixonando por ele.

A perspectiva da enganação é bastante parecida com o encontro de Macabéa e Madame Carlota, uma cartomante. Nesse episódio, a cartomante faz um fantasioso vaticínio para a nordestina: ela ganharia substancial quantia em dinheiro e conheceria um estrangeiro alourado. Em nenhum momento, Macabéa duvida ou questiona as previsões, saindo da consulta completamente encantada e se sentindo completamente feliz.

Considerações finais

Clarice Lispector, ao colocar essas referências em *A hora da estrela*, provoca o leitor permitindo-o questionar o porquê da introdução desses outros “textos” na narrativa. A autora produz um contraste dentro da história, ao incluir elementos bastante díspares da realidade da personagem Macabéa.

No corrente enigma produzido pela escrita clariceana, percebemos pela leitura de *A hora da estrela* que é como se cada referência carregasse todo um subtexto necessário para capturar a história dessa personagem que se quer “inteira”. Clarice usa referências mundialmente conhecidas, de maneira a ir moldando sua narrativa para uma compreensão universal dos sofrimentos vividos pela jovem de 19 anos. Seu drama, portanto, vai se tornando mais próximo do real, do mundo, para que possamos penetrar na mente e na vida de Macabéa.

Concluindo, próximo ao final da narrativa, Rodrigo afirma:

Apareceu portanto um homem magro de paletó puído tocando *violino* na esquina. Devo explicar que este homem eu o vi uma vez ao anoitecer quando eu era menino em Recife e o som espichado e agudo sublinhava com uma linha dourada o mistério da rua escura. Junto do homem esqualido havia uma latinha de zinco onde barulhavam secas as moedas dos que o ouviam com gratidão por ele lhes planger a vida. Só agora entendo e só agora brotou-se-me o sentido secreto: o *violino* é um aviso. Sei que quando eu morrer vou ouvir o *violino* do homem e pedirei *música, música, música*. (LISPECTOR, 1995, p.101)

A lembrança do violino e o tom de aproximação da morte, da “tragédia” de Macabéa é como um desfecho operístico, lentamente construído por Clarice.

Referências bibliográficas

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2013.

DONIZETTI, Gaetano. *O Elixir do Amor*. Tradução de Maria Carbasal. São Paulo: Moderna, 2011.

DOSTOIÉVSKI, Fíodor. *Humilhados e Ofendidos – Um jogador*. Traduções de Rachel de Queiroz e Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1962.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971.

_____. *Os Limites da Interpretação*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

HOSLT, Imogen. *ABC da Música*. Tradução de Mariana Czertok. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KOCH, Ingedore G. Villaça et al. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 3ª Ed. São Paulo: Cortez, 2012.

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1971.

TEIXEIRA, César Mota. *Narração, Dialogismo e Carnavalização: Uma leitura de A Hora da Estrela, de Clarice Lispector*. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo/USP, 2006.

VALE, Rosiney A. L. do; MESSIAS, Rozana A.L. “Um olhar bakhtiniano sobre a questão do dialogismo X monologismo: Macabéa e a linguagem no processo de (des)constituição do ‘eu’” In: *Calidoscópio*. Rio Grande do Sul: São Leopoldo, Vol.12, n.2, p.153-160, 2014.

INVENTAR UMA PELE PARA TUDO: ENTRE MIRA SCHENDEL E NUNO RAMOS

Marcella Moraes (UFRJ)¹

Resumo: Este projeto se ocupa de dois móveis: de um lado, Mira Schendel, uma artista plástica cuja produção se desdobra sobre o espaço gráfico das letras – de outro, Nuno Ramos, um escritor cujo texto se ocupa das palavras como materiais. Considera-se uma preocupação que parece comum a ambos os artistas: a tentativa de pensar a corporeidade e a temporalidade na obra de arte, a partir de formulações recorrentes a respeito da transparência e da espessura. Acena-se para o que Derrida propõe como “obra de espaço” — aquela que, em vez de se instalar sobre a superfície do suporte, estende-se ao longo de uma espessura que ele passa a comportar.

Palavras-chave: Nuno Ramos; Mira Schendel; corpo; tempo; obra de espaço.

Esta fala se ocupa de dois móveis: as obras que Mira Schendel reuniu sob o nome de *Objetos gráficos*, no âmbito das artes visuais, e a obra que Nuno Ramos chamou de *Cujo*, no âmbito da literatura. A proposta de conciliá-las sob o mesmo escopo de análise considera, principalmente, uma preocupação que parece comum a ambos os artistas: a tentativa de pensar o corpo e o tempo na obra de arte, a partir de formulações recorrentes a respeito da transparência e da espessura.

Compõe-se aqui um panorama duplo, que se pensa antes em termos de intromissões (de intermitências) que de complementaridade: de um lado, Schendel, uma artista plástica cuja produção se desdobra sobre o espaço gráfico das letras – de outro, Ramos, um escritor cujo texto se ocupa das palavras como materiais.

Os *Objetos gráficos*, de Mira Schendel

O teórico da arte Geraldo Souza Dias propõe a seguinte descrição para a série *Objetos gráficos*, de Mira Schendel:

“(…) duas grandes placas de acrílico comprimem várias folhas de papel-arroz transparentes gravadas por monotipia com a caligrafia da artista e/ou com letras e números autocolantes (letraset). As placas, de espessura de 0,5 ou 1 cm, são parafusadas nas bordas para reter os desenhos/ monotipias. A liberação da parede transforma-as em objetos que, pendentes do teto, oscilam à menor corrente de ar.” (DIAS, 2009, p. 257)

¹ Graduada em Letras pela Universidade de Brasília (UnB), mestranda em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Contato: marcella.a.moraes@gmail.com.

O autor ressalta ainda que não cabe falar em tridimensionalidade – o objeto que Schendel constrói, embora se dispense da posição fixa na parede, está mais próximo de uma superfície bidimensional, como a tela, do que da “objetividade” de uma escultura: “embora elementos visuais se sobreponham, não se pode falar aqui em tridimensionalidade, como na escultura tradicional, pois a terceira dimensão, sua espessura, é mínima.” (DIAS, 2009, p. 257)

O que nos envolve, então, nos Objetos gráficos de Schendel, parece ser exatamente esse movimento entre a superfície plana do suporte como tela, pois a espessura das placas, que comprimem as folhas, é mínima, e a materialidade espessa do suporte como objeto, pois as várias folhas dispõem uma multiplicidade de elementos que não se organizam em planos diferentes, em perspectiva, mas se sobrepõem uns aos outros, constituindo uma espécie de profundidade heterotópica para o plano da tela.

A obra parece se fazer por uma série de tensões às quais Schendel imprime força. As placas de acrílico, responsáveis por comprimir as folhas, são absolutamente leves e transparentes. O papel-arroz, cuja gramatura é praticamente sem espessura, é o que cria o efeito de camadas que se adensam umas sobre as outras. As imagens, embora mapeadas em alfabeto, alternam-se entre tipos de letreset e manuscritos de monotipia, insinuando-se ora como texto, ora como desenho, dispondo-se no papel em diferentes tamanhos e aplicando a ele diferentes quantidades de tinta.

No sentido desse movimento, leia-se este trecho do diário de produção da artista, em que ela enumera as “virtualidades do acrílico”:

“Por isso abandonei esta tentativa. Abandonei, porque descobri o acrílico, que parece oferecer as seguintes virtualidades: a) torna visível a outra face do plano, e nega portanto que o plano é plano; b) torna legível o inverso do texto, transformando portanto o texto em antitexto; c) torna possível uma leitura circular, na qual o texto é o centro imóvel, e o leitor o móvel. Destarte o tempo fica transferido da obra para o consumidor, portanto o tempo se lança do símbolo de volta para a vida; d) a transparência que caracteriza o acrílico é aquela falsa transparência do sentido explicado. Não é a transparência clara e chata do vidro, mas a transparência misteriosa da explicação, de problemas.” (SCHENDEL, Mira. Apud PÉREZ- ORAMAS, 2010, p. 68)

O que este texto propõe então é pensar a consistência de uma obra que parece recusar tanto a transparência quanto a opacidade, tanto a pele do plano quanto a “objetividade” da escultura, tanto o traço do desenho quanto o grafo da escrita, quando

esta não é mais uma coisa ou outra (p ou $\neg p$), mas um corpo que se estende entre as duas. O que se quer elaborar é um efeito de espaçamento que parece se criar no movimento dessas alternâncias – um corpo que se espessa quando a tensão que força a obra rompe a possibilidade de uma duplicidade achatada. A questão que se faz é qual a temporalidade possível para uma obra cujos limites se recalculam incessantemente.

Cujo, de Nuno Ramos

Cujo é o resultado de um diário de produção referente a obras que Ramos produziu em 1991. A menção aos materiais que o artista manipula e ao processo de criação de suas obras plásticas, em que figuram “principalmente palavras”, é, portanto, explícita e recorrente – “água”, “alga” e “lama”, por exemplo, ocupam espaço já na primeira página do livro, que se introduz com o seguinte trecho:

“Pus todos juntos: água, alga, lama, numa poça vertical como uma escultura, costurada por seu próprio peso. Pedacos do mundo (palavras principalmente) refletiam-se ali e a cor dourada desses reflexos dava uma impressão intocada de realidade. O som horrível de uma serra saía de dentro da poça e completava o ritual, como uma promessa (pela qual eu esperava, atento) que fosse conhecimento e revelação. Foi então, como se suasse, que algumas gotas apareceram em sua superfície e escorreram, primeiro lentas depois aos goles, numa asfixia movediça que trouxe o interior à superfície e desfez em pedacos a suspensão e a paralisia. E feita sujeira, aos meus pés, era um lamento do que eu tinha visto e perdido.” (RAMOS, 1993, p. 9)

O livro, nesse sentido, é a expressão clara da angústia criativa do artista, que se ocupa a todo tempo das tentativas, frustradas, de sua produção. O artista tenta paralisar este instante de suspensão em que uma promessa brilha diante de si, mas – domando seus materiais, plasmando-os em uma existência fixa, que não suporta a decadência do tempo humano – é capaz somente de asfixiá-la, de desfazê-la em pedacos. A obra, mal se conclui, já está perdida – como se aquilo que fosse trazido à superfície estivesse sempre condenado a esta mirada de Orfeu, a quem resta somente velar a morte em lamento.

Em contrapartida, o que também parece insistir a todo momento é a preocupação do texto com essa linguagem escritural de que ele se compõe. No trecho que inaugura o livro de Ramos, a escultura que o artista esculpe é também a que se erige no próprio texto, fazendo-se visível entre as próprias palavras que ele emprega – “água, alga,

lama” –, na repetição anagramática dos fonemas, que adquirem a consistência do que se costura “por seu próprio peso”.

Abre-se, então, a um aspecto duplo da palavra no livro de Ramos, como “um corpo claro balançando pendularmente” (RAMOS, 1993, p. 55). De um lado, à medida que a referência é o processo de composição das obras plásticas, a palavra aparece como veículo de mediação semântica, que serve à intenção do artista de comunicar sua aflição diante dos resultados de sua produção. De outro, à medida que o texto afirma sua independência como obra literária, a palavra, em vez de recair sobre sua extensão no mundo, passa a recair sobre o próprio texto, que ganha uma existência material cada vez mais densa – a letra se nega a desaparecer, a ser substituída pelo sentido a que ela remete, pelo referente que ela denota.

Retoma-se, aqui, algo que Ramos enuncia como uma espécie de teoria, não da visibilidade – a atenção não é, como de costume, ao que se deixa ver –, mas, à sua vez, da invisibilidade – deslocando o foco exatamente para aquilo que se turva.

“Três modos de invisibilidade: a) tudo refletir (nunca vemos os próprios espelhos, somente as imagens refletidas); b) nada refletir (objetos absolutamente opacos, como os buracos negros, absorvem inteiramente o sinal luminoso); c) transparência.” (RAMOS, 1993, p. 51)

A obra de Ramos parece se interessar pelo terceiro modo: nem a transitividade da palavra que se deixa esquecer assim que comunica seu conteúdo, nem a consistência absoluta da palavra que apenas imprime sua marca à página. A transparência, nessa tripartição, parece ser a outra face da opacidade – um meio em que se instala o jogo entre a reflexão total da luz e a absorção completa do sinal luminoso.

Neste ponto, é preciso lembrar que o livro de Ramos é constituído por uma espécie de organização disjuntiva, que acontece tanto no aspecto gráfico quanto no aspecto narrativo. O texto é de trechos curtos, excertos que se assomam uns aos outros, entre hiatos do espaçamento gráfico que impõem pausas ao ritmo de leitura, obrigando que as vistas se atenham ao vazio. As vozes narrativas, que não se identificam, dobram-se a uma espécie de circularidade temática, subitamente se interrompendo e, páginas depois, subitamente retornando. Nessa orquestração irruptiva, elas de alguma maneira

são capazes de continuar – ao mesmo tempo em que mantêm ainda ausente algo do que se interrompeu.

Este texto pensa, portanto, qual a constituição possível para uma obra que se lança a essa tentativa de compor, com partes semoventes, uma montagem que seja completa. O ponto a que nos atemos aqui é pensar a espessura de uma obra que parece acumular camadas de água, alga e lama – pele sobre pele –, ao mesmo tempo em que se desfaz em pedaços.

O que se elabora é uma espécie de temporalidade possível para uma obra que se conduz por adiamentos – por uma duração inconciliável do corpo que se espessa – um “cujo” que articula os contornos do que está ausente.

Cito Nuno Ramos:

“O descompasso entre o enchimento e a superfície, entre os tendões e a pele é fundamental. Quanto menor o vínculo entre estes dois momentos, maior a diferença entre as partes. A forma deve esconder sua origem, de modo que pareça ilógica e arbitrária. Cada parte do trabalho entrará por isto em choque com as demais. A soma destes choques, no entanto, pode ter um resultado harmônico, pois a imantação do todo, o fascínio difuso, a beleza enfim do trabalho será sempre a parte mais importante de sua autonomia, de sua maioridade, de sua ambiguidade e vida própria. Esta beleza do todo receberá todavia a aparência fracionada de suas partes, adquirindo uma duração. Será preciso percorrê-lo sem poder conciliá-lo, e neste caso a vida cretina terá vencido. Esta duração é o tempo humano, corpóreo, fraco e decaído, mas que catapulta o olhar para o todo sem tempo, vermelho, dourado, em expansão sem cansaço.” (RAMOS, 1993, p. 63)

Entre um e outro

A referência principal em torno da qual esta fala se estrutura é que Derrida propõe como o “subjétel”. Cito:

“O subjétel: ele mesmo entre dois lugares. Há para ele duas situações. Enquanto suporte de uma representação, é o sujeito tornado jacente, exposto, estendido, inerte, neutro (aqui jaz). No entanto, se ele não cai assim, se não o abandonamos a essa prescrição ou a essa dejeção, pode ainda interessar por si mesmo e não em virtude da representação, por força do que ele representa ou da representação que ele suporta. É então tratado de maneira diferente: como o que participa do impulso do lançar ou do arremessar, mas também, e por isso mesmo, como o que se tem de atravessar, transfixar, furar para se ver livre da tela [écran], isto é, torna-se então uma membrana; e a trajetória do que se lança sobre essa membrana deve dinamizar essa pele ao perfurá-la, ao atravessá-la, ao passar para o outro lado.” (DERRIDA, 1998, p. 45)

Essa noção de Derrida propõe a “obra de espaço” (Idem, p. 26), aquela que, em vez de se instalar sobre a superfície do suporte, estende-se ao longo de uma espessura que ele passa a comportar – “uma espécie de pele, perfurada de poros” (Ibidem).

Ferreira Gullar, em sua "Teoria do não objeto", ressalta a importância, para a tradição da arte construtiva, dos novos contornos que o corpo da obra ganha.

“A tela em branco, para o pintor tradicional, era o mero suporte material sobre o qual ele esboçava a sugestão do espaço natural. Em seguida, esse espaço sugerido, essa metáfora do mundo, era rodeada por uma moldura cuja função fundamental era inseri-lo no mundo. Essa moldura era o meio-termo entre a ficção e a realidade, ponte e amurada que, protegendo o quadro, o espaço fictício, ao mesmo tempo fazia- o comunicar-se, sem choques, com o espaço exterior, real. Por isso, quando a pintura abandona radicalmente a representação – como no caso de Mondrian, Malevitch e seus seguidores – a moldura perde o sentido. Não se trata mais de erguer um espaço metafórico num cantinho bem protegido do mundo, e sim de realizar a obra no espaço real mesmo e de emprestar a esse espaço, pela aparição da obra objeto especial – uma significação e uma transcendência.” (GULLAR, 1959)

Entretanto, algo para o que ele mesmo chama a atenção é que, a partir desse movimento de “objetualização”, de expansão dos limites da tela bidimensional em direção à tridimensionalidade da escultura, a arte se conduz ao ponto em que a própria noção de “objeto” é colocada em questão – a arte passa a se fazer da própria luz, como nas esculturas do artista húngaro Moholy-Nagy. (Veja-se, por exemplo, Leda e o cisne, obra exposta no museu Bauhaus Archiv, em Berlim. Uma escultura de acrílico com formas muito estranhas, indefiníveis, que fica suspensa no ar por um fio bastante fino, quase imperceptível. Sobre a escultura, um foco de luz amarelo-esverdeada se projeta, lançando-se através dela, resvalando por seus contornos, suas linhas, suas ausências, até alcançar o outro lado. No chão, a figura – Leda e o cisne, que surgem sob o aparato acrílico de Nagy.)

Nesse ponto, começa a se fazer claro que a noção de “obra de espaço” que se propõe aqui não é meramente a atenção ao significante da palavra ou ao suporte da obra. Pode ser que, para existir, a obra dependa de uma estrutura projetada, que se baseia em pontos de fusão e de ebulição, que calcula a metragem, o peso, o ritmo e a rima, que monta a instalação e edita o livro – mas não está aí o corpo. Pode ser que a obra dependa de uma estrutura material, extensa, até mesmo tridimensional, que opere uma multiplicidade de planos – o corpo é, por definição, extenso, propôs Kant – mas o

decisivo aqui é que, apesar de que os planos múltiplos possam ser todos calculados e descritos, a obra não se reduz a eles. O corpo não é a medida do calculável na obra.

O que se propõe aqui como corporeidade procede, na verdade, por uma “equação malsucedida entre a carne e o espírito, o corpo e a alma” (KIFFER, 2016, p. 46); não habita “nem „o espírito“, nem „o corpo“; não tem lugar “nem no discurso, nem na matéria” (NANCY, 2001, p. 18); “sua fórmula é ‘nem A nem B’” (AGAMBEN, 2010, p. 32): o “nem/nem do subjétil (nem submisso, nem insubmisso)”, que situa “a conjectura dos dois” (DERRIDA, 1998, p. 45).

Lembre-se o que Deleuze diz sobre o corpo na obra de Francis Bacon: ele ganha “potência de não localização” (DELEUZE, 2007, p. 34); ele se constitui em uma “zona de indiscernibilidade, de indecibilidade entre o homem e o animal” que não trata da “combinação de formas, mas de um fato comum: o fato comum do homem e do animal. De modo que a Figura mais isolada de Bacon é já uma Figura acoplada, o homem acoplado a seu animal numa tourada latente.” (DELUZE, 2007, p. 29)

O que se tem aqui é algo no sentido do “imperativo categórico do entremeio: entre superfície e profundidade” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 34) que Didi-Huberman faz valer para a pintura; algo que não se deve ao artifício, mas à dádiva, à “dádiva da carne” (Idem, p. 30). O limite, segundo Jean-Luc Nancy – um lugar “ao longo do bordo, do limite, da ponta, da extremidade”, que a escrita não cessa de tocar (NANCY, 2001, p); um corpo que não é “um 'cheio“, um espaço preenchido”, mas “espaço aberto”, “o espaço propriamente espaçoso, mais do que espacial”; uma “pele diversamente dobrada, redobrada, desdobrada, multiplicada, invaginada, exogastrulada, furada, evasiva, invasiva, tensa, distendida, excitada, siderada, ligada, desligada” (Idem, p. 15-16).

Barthes propõe ainda a noção de “corpo erótico” para aquela imagem que, ao mesmo tempo, mostra e esconde; a imagem que, naquilo que mostra, deixa ver que há algo que se furta à visão, que escapa ao plano da imagem, “uma espécie de extracampo do sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (BARTHES, 2015, p. 53).

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. Ninfas. Valencia: Pre-textos, 2010.
- BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- DELEUZE, Gilles. Lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- DERRIDA, Jacques. Enlouquecer o subjétil. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- DIAS, Geraldo Souza. Mira Schendel: do espiritual à corporeidade. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. A pintura encarnada. São Paulo: Escuta, 2012.
- GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. In: Jornal Brasil, Rio de Janeiro, Suplemento Dominical, 19/20 de dezembro de 1959. Disponível em: <https://monoskop.org/images/c/cb/Gullar_Ferreira_1959_Teoria_do_nao-objeto.jpg>, acessado em 13 de outubro de 2016.
- KIFFER, Ana. Antonin Artaud. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016.
- NANCY, Jean-Luc. Corpus. Lisboa: Vega, 2001.
- PÉREZ-ORAMAS, Luis. Léon Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- RAMOS, Nuno. Cujo. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

PINTESCRITURAS E A FICÇÃO DE M(EU) CORPO: MEMÓRIA, IMAGEM, SIGNIFICAÇÃO

Marco Antônio Vieira (UnB)¹

Resumo: O corpo é aqui *meta-alegoria*. Medida da vida, estrutura-se temporal, tropológico, narrativo. Em sua posição alegórica, é o *locus* privilegiado da visão que aqui se privilegia da História como fabulação (*poiesis, fictio*). A verdade, para Lacan, possui a estrutura de ficção. Corpo e História avizinham-se em nossa leitura. Corpo do acontecimento: espasmos, oscilações, irrupções e fraturas sintomais que apontam para uma versão não-teleológica da História. Corpo da História da Arte que nasce ecfrasal no texto de Winckelmann. Corpo em que se instalam os *tupos*: rastros, vestígios mnemônicos deixados à maneira do sinete de cera de que nos fala o *Teeteto* de Platão, resgatado por Ricoeur.

Palavras-Chave: Corpo; Alegoria Benjaminiana; Interartisticidade; Winckelmann; *Ekphrasis*

Arremedo de um prelúdio

Pintescrituras: neologismo cunhado para lidar com as complexidades advindas de uma reflexão de natureza intersemiótica e interartística ao redor da picturalidade no romance *To the Lighthouse* de Virginia Woolf, publicado em 1927 e em *The Draughtsman's Contract*, filme de 1982 de Peter Greenaway (VIEIRA, 2004). *Pintescritura* opera à maneira de uma meta-alegoria, pois que artificializa a lógica da metaforização com vistas a *dar a ver* a zona intersticial em que palavra e imagem fazem fronteira e produzem indagação e saber (LICHTENSTEIN, 2006).

“Assim, naturalmente “; escreveu Betty Flanders, enfiando os calcanhares mais fundo na areia”, “ nada havia a fazer senão partir”.

Brotando lentamente do bico da sua pena de ouro, a pálida tinta azul dissolveu o ponto final; pois ali sua caneta empacou, seus olhos fixaram-se e lágrimas vagarosamente os encheram; a baía inteira tremulou, o farol vacilou e ela teve a ilusão de que o mastro do pequeno iate do Sr. Connor dobrava-se como uma vela de cera ao sol. Ela piscou subitamente. Acidentes eram coisas terríveis. Ela piscou novamente. O mastro estava ereto, as ondas regulares, o farol de pé, mas a mancha espalhara-se.” (WOOLF, 1986, p.5)

Assim inicia-se o romance *Jacob's Room* de Virginia Woolf. Vemos o que os significantes enfeixados por Virginia Woolf nos fazem ver. Vemos sem a rigor nada ver. Não há *eikon* (artefato imagético) diante de nossos olhos: não há artefato ou objeto icônico *per se*. Vemos por meio da evocação da palavra, de sua face a um só tempo

¹ Doutorando em Teoria e História da Arte (IDA/UnB) e Mestre em Teoria Literária (TEL/UnB). Curador independente. Contato: marcoantoniorvieira@yahoo.com.br

sonora e visual. Aqui uma imagem – *phantasia* – se apresenta e produz-se como efeito significante.

Há, diriam alguns, uma abordagem *ecfrasal* em Woolf, pois que de fato vive-se por meio da escrita de Woolf uma experiência análoga à contemplação à deriva de uma cena movente, há portanto, uma experiência estético-temporal aqui. Vemo-nos leitores com e pelos olhos de Betty Flanders. Tudo se passa como se fossem nossos os olhos dela. Há uma transposição *escópico-espacial*, por assim dizer. Um transporte em tudo dependente do corpo que lá vive e vê e que aqui a um só tempo lê e vê. A cena diante dos olhos de Betty Flanders é a cena marejada que seus olhos lacrimejantes podem ver: tudo é instável, tremulante, oscilante, líquido. Espécie de alucinação pictórico-verbal. Betty Flanders vê lacrimosamente pois ali onde está a contemplar a paisagem praiana lembra-se de seu filho Jacob, morto na guerra.

A verdade entre a História, o Literário e a Alegoria

A escrita é aqui paisagem fenomenológica que informa o discurso e a história nele incrustrada por meio de formações que, para nós, desenham-se alegóricas. Eis de onde partimos. E usamos como caso princeps a abordagem *ecfrasal* presente no texto de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) para aproximar-se das ruínas e fragmentos em torno dos quais, é o que se sustenta aqui, constrói-se o campo de saber conhecido como História da Arte. A História, dentro deste enquadramento, avizinha-se da alegoria benjamniana e aparta-se do lugar da verdade que por um longo período ocupou o objeto histórico. Assim, justifica-se a proximidade entre História e Literatura, sustentada por Hayden White (1994), naquilo que possuem de uma dimensão essencialmente estética, uma vez que, tanto uma quanto a outra, comungam, ainda que de maneiras que podem distinguir-se de maneira mais sutil que o comumente imaginado, do efeito do significante. É como *efeito do significante* que nasce, em nosso entender a História da Arte em Winckelmann para o pensamento ocidental. Os objetos – ruínas e fragmentos- que se deslindam por meio da *ekphrasis* winckelmanniana dão origem à História da Arte e, ainda que frequentemente se critiquem as bases historiográficas de Winckelmann, o *tom* de seu texto sobrevive fantasmático, atravessa os séculos e insiste à maneira sintomal na crítica novecentista e mesmo em seus disfarces contemporâneos. A *ekphrasis* é assim *pintescritura*, traço analógico-alegórico que encena a fricção entre palavra e imagem. A obsessão pela (re)fabulação do corpo idealizado e materializado, para Winckelmann, na escultura grega, inspira o título desse texto. A força poética e

evocativa do texto de Winckelmann não se contenta ou esgota na forma literária com a qual em larga medida aparenta compactuar mas funda a História da Arte e não exclusivamente por seus equívocos mas por sua potencia ecfrasal, como se pode atestar no trecho abaixo:

Enfim, a característica geral e principal das obras-primas gregas é uma nobre simplicidade e uma tranquila grandeza, seja na posição, como na expressão. Como a profundidade do mar, que permanece imóvel não importa quão agitada esteja a superfície, a expressão das figuras gregas, mostra sempre uma alma grande e plácida. Esta alma, não obstante o sofrimento mais atroz, se revela no rosto de Laocoonte, e não apenas no rosto. A dor que se mostra em cada músculo e em cada tendão do corpo, da qual, só de olhar para o ventre convulsamente contraído, sem atentar nem para o rosto nem para as outras partes, poderíamos dizer que quase a sentimos nós mesmos, esta dor, dizia eu, não se exprime absolutamente através de sinais de raiva no rosto e na atitude. (WINCKELMANN, 1767, p.20)

Este texto gira ao redor da assunção de que a História e em particular a História da Arte é marcada por estratégias alegóricas que se imiscuem no discurso e impossibilitam pela natureza autorreferente da linguagem que se acedam a instâncias veritativas para além da própria linguagem, invalidando assim a possibilidade de uma metalinguagem fiadora da verdade. Em nosso entender e, a partir de uma expansão viabilizada pela leitura benjaminiana (2011) da alegoria, a qual encontra ecos na abordagem da alegoria empreendida por Paul De Man(1996), a História é Alegoria.

Memória, Imagem, Significação e o Corpo Olhado

A teoria platônica do *eikon*, como nos lembra Paul Ricoeur em *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000) faz o acento principal recair sobre o fenômeno da presença de uma coisa ausente, a referência ao tempo passado fica então implícita. A memória, portanto, teria uma função eminentemente *temporalisante*. Uma temporalização, a bem dizer, fortemente marcada por laivos da fenomenologia husserliana em que questões como duração, percepção e seu impacto cognitivo integram uma reflexão ampliada sobre a memória, como nos instrui o texto de Ricoeur.

Lembrar-se comporta uma reflexividade especular que se instala na lógica pronominal das línguas portuguesa e francesa, por exemplo. Lembrar-se se o faz por meio do corpo, lembramo-nos com nosso corpo do que viram os olhos que nele habitam. Uma imagem se instala nas fibras deste corpo que a só tempo olha e é olhado.

Uma imagem ou *poiesis* imagética: (re)fabulação das impressões que se encontram na origem do trabalho de rememoração (*anamnesis*).

Como nos dirá Gérard Wacjman: “De maneira concentrada, eu diria que se a obra de arte deve cumprir esta função, a qual considero essencial, de “fazer ver”, para tal, assim, é preciso um autor, no sentido em que o dissemos”.(WACJMAN, 1997. p.69).

Dar a ver, eis do que se trata essencialmente e que tenha sido então a visão o sentido a que Aristóteles equaciona a teoria. O esquema ótico, que serviu a Descartes, é desconstruído por Lacan, pois que, contrariamente à lógica cartesiana, a exterioridade objetual ocular aqui é vista não como uma realidade que existe a partir do *Cogito*, em outras palavras, assim o é, pois assim o “eu” cartesiano é capaz de assim o conceber. Este reconhecimento especular é da ordem do *já visto* inconsciente.

Para Lacan, o momento do reconhecimento de sua própria imagem marca o sujeito a partir de um (des)encontro constitutivo e estruturante: o que é isto que sou capaz de reconhecer neste anteparo, dispositivo ótico que me devolve a imagem – lugar de elaborações, substância imagética do simbólico? Lacan invalida a experiência ótica deste reconhecimento como uma experiência passível de manipulação objetiva e distanciada. O mundo me é devolvido na (in)substancialidade de uma imagem especular. É esta a substância do mundo.

Ocupamo-nos aqui do corpo como objeto privilegiado de uma fantasia escópica; uma fantasia do olhar (LACAN, 1988). Corpo capturado em uma espécie de esquema ótico em que o olho, dispositivo corpóreo, borra as fronteiras entre o dentro e o fora do materialidade do corpo. Transitividade, intransitividade e reflexividade quanto ao objeto escópico. Vejo algo, algo se vê e vejo-me vendo.

O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o ‘outro lado’ de seu poder vidente...É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa seja o que for assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do senciente ao sentido – um si que é tomado portanto entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro... (MERLEAU-PONTY, 2004, p.17).

Para Merleau-Ponty, haveria uma onividência universal, ao passo que a concepção lacaniana avança a hipótese de um *dado-a-ver* preexistente. Algo que se *dá a ver* aquele

que vê. O *dado-a-ver* antecede o visto. A pulsão escópica indica que o sujeito é objeto de um olhar para ele dirigido. Olhar, todavia, que se encontra paradoxalmente excluído de nosso campo de visão. É neste olhar que se podem distinguir aquilo que pertence à ordem imaginária do que é relativo à ordem do real. O que nos é mostrado e o que vemos é pertencente ao imaginário. Nosso mundo visível é um mundo de imagens cuja geometria nos é concedida pelo estádio do espelho. O semelhante especular é protótipo do estádio do espelho, sua ordem especular é marcada como ordem escópica.

Lembrar-se de algo no corpo, por meio do corpo. O corpo como repositório da memória, uma vez que através do olho, diz-se testemunha ocular, é bom que o lembremos, aquela pode servir de fonte e referência mnemônica para a urdidura da trama da(s) História(s). Memórias portanto que se identificam no mais das vezes a uma *imagem-lembrança* (*image-souvenir*), nas palavras de Paul Ricoeur. O corpo como medida da vida, corpo como medida para uma estruturação narrativo-temporal (RICOEUR, 2000), daí o título ora escolhido.

A elaboração fenomenológica em torno da memória proposta por Ricoeur acaba por esbarrar numa aporia, no impasse da noção de verdade ou veracidade associada ou melhor questionada em relação à memória, que encontra na metáfora do sinete de cera e na noção de *tupos* (rastros) que se imprimem na memória (RICOEUR, op.cit. pp- 32-33) sua imagem mais elucidativa. Deve haver entre o *eikon* e a impressão uma dialética de acomodação, de *ajustamento* que pode ser mal ou bem-sucedida, a seguirmos a argumentação ricoeuriana, calcada no *Teeteto* de Platão. Daí, podem-se já deduzir as relações evidentes entre *mímesis* e memória, entre referente e sua simbolização ou representação construída como uma *poiesis*. Ou ainda, nas palavras de Derrida:

A auto-produção do *Muster* (molde, paradigma) é a produção do que Kant nomeia uma *ideia*, noção que ele precisa ao a haver privilegiado em detrimento daquela de *ideal*. A ideia é um conceito da razão, o ideal de representação de um ser ou de uma essência particular *adequada* a essa ideia. Se seguirmos este *valor* de *adequação*, reencontraremos aí a morada da *mímesis* no lugar mesmo de onde a imitação parece excluída. Ao mesmo tempo, da verdade como adequação nesta teoria do belo. (DERRIDA, 1978, p. 125, grifos do autor.)²

² L'idée est un concept de la raison, l'idéal de représentation d'un être ou d'une essence particulière adéquate à cette idée. Si l'on suit ici cette valeur d'adéquation, on retrouve le logement de la *mimesis* dans le lieu même dont l'imitation paraît exclue. Et en même temps, de la vérité comme adéquation dans cette théorie du beau. Tradução nossa.

Em larga medida, a proposição teórica aqui é de que uma construção, ficcionalização teórica, narrativa e poética .Recorre-se assim a uma noção ampliada de *poiesis* e de *fictio* , uma vez que a verdade inconsciente assume, via de regra, a *estrutura de uma ficção*, a seguirmos a lição lacaniana. A *adequação* a uma *ideia* possui então implicações diretas para toda uma concepção de arte e mesmo do próprio objeto histórico como que atrelado à adequação mimética, a qual parte da assunção da existência de uma origem, identificada amiúde à própria verdade filosófica.

Tal como na filosofia, na práxis analítica também existe uma busca pela verdade. Porém, segundo Lacan, existe uma diferença fundamental, a verdade de que se trata aqui não poderia equacionar-se a uma perspectiva libertadora, uma vez que tal verdade encontra-se como que ‘sonogada’ pelo sujeito.

Ao fazer esta relação entre a verdade que é particular a cada sujeito, Lacan enfatiza o *caráter ficcional do desejo*: “O *Wunsch* não tem o caráter de uma lei universal, mas, pelo contrário, da lei mais particular – mesmo que seja universal que essa particularidade se encontre em cada um dos seres humanos” (LACAN, 2005, p.35). O desejo equaciona-se como fundamental na busca, ainda que fadada ao insucesso, por um objeto cuja inacessibilidade permita a insistência da lógica desejanter. Como nos lembra Lacan:

Caso seja verdade, como toda minha exposição este ano lhes mostrará, que a situação do desejo está profundamente marcada, amarrada, presa a certa função da linguagem, a uma certa relação do sujeito com o significante, a experiência analítica nos levará longe e bastante nessa exploração – ao menos é o que espero – para que encontremos todo o tempo necessário de ser ajudados pela evocação propriamente poética que disso pode ser feita, o que também nos permitirá, no fim, entender mais profundamente *a natureza da criação poética em suas relações com o desejo*. (LACAN, 2016, p. 14). Grifo nosso.

Para Lacan, o termo *fictício* tem estreita ligação com a verdade, afirmando: “*Fictitious* quer dizer fictício, mas no sentido em que já articulei perante vocês que toda verdade tem uma estrutura de ficção.” (LACAN, id. ibid. p. 22). Mais adiante dirá Lacan : “O fictício, efetivamente, não é, por essência o que é enganador, mas, propriamente falando, o que chamamos de simbólico. Que o inconsciente seja estruturado em função do simbólico ” (LACAN, id. ibid., p. 22-23). Assim sujeito, conhecimento, história, memória e significação entrelaçam-se aqui.

No que tange à dimensão e ao lugar designados à memória e a suas relações com a verdade na produção do conhecimento histórico, cabe que nos recordemos da lição de Ricoeur:

A ameaça constante da confusão entre rememoração e imaginação, resultante deste devir-imagem da lembrança, afeta a ambição à fidelidade na qual se resume a função veritativa da memória. E, no entanto, nada temos de melhor que a memória para assegurar que algo se passou antes que dele se forme uma lembrança.. (RICOEUR, op.cit. p.7).³

Sobrevivências binário-metafísicas aparentam assombrar a relação que se mantém com o corpo em sua antinomia, para muitos ultrapassada, à alma. É no corpo que se aloja e é mesmo o corpo que encena o drama iconográfico e icônico da narrativa cristã. O corpo flagelado, corpo que é afetado pela *pathema*, termo grego presente no texto *Fílebo* de Platão, ligado às afecções a afetar o corpo e que se convertem em memória e reflexão. Um corpo das paixões da carne.

Na Arte, os constantes reenvios e remissões, as intertextualidades, as sobrevivências em Aby Warburg (2014) fazem do terreno histórico e artístico uma topologia de instabilidades mnemônico-temporais em que a evolução diacrônica nem sempre é a única diretriz. Por vezes, anacronismos marcados por contiguidades sincrônicas reformulam por completo nossa noção de tempo e a aproximam de uma territorialização tropológico-narrativa. A aproximação ou o entrelaçamento entre tempo e narratividade é explorado por Ricoeur em *Tempo e Narrativa* e uma história marcada por vertigens e vaivéns mnemônicos é a aposta de Walter Benjamin e igualmente de Warburg e atualmente defendida por Georges Didi-Huberman (2002) .

É portanto em um quadro alegórico em que a memória no e do corpo vive uma instabilidade de afetos (*pathemata*) que aqui se aposta. Assim, a história tal e qual o corpo como medida da vida jamais poderá ter seu sentido definitivo decretado, pois que ela é o próprio terreno destes acontecimentos como se os vêem em *Renascimento do Acontecimento* de François Dosse.

O acontecimento, para Michel De Certeau, *é aquilo que ele se torna*, o que provoca uma mudança na abordagem do antes do acontecimento em direção ao seu

³ La menace permanente de confusion entre remémoration et imagination , résultant de ce devenir-image du souvenir , affecte l'ambition de fidélité en laquelle se resume la fonction véritative de la mémoire. Et pourtantEt pourtant nous n'avons pas mieux que la mémoire pour assurer que quelque chose s'est passé avant que nous en fourmions le souvenir. Tradução nossa

depois, de suas causas aos seus vestígios. Como se aponta mais adiante nesse texto, o *corpo-falante* é também um acontecimento para a visada lacaniana, ou melhor, ele ‘acontece’ como fisiologia à aparente revelia de qualquer controle consciente.

Caso a aproximação se fizesse viável teoricamente entre o acontecimento histórico, seu tratamento historiográfico e este corpo lacaniano que acontece, teríamos talvez que pensar nos acontecimentos corporais para além das datações convencionais, pois que os acontecimentos do corpo se dão frequentemente e sem uma causalidade explícita. Entretanto, a instabilidade centrípeta dos acontecimentos do corpo aparentariam ofertar uma alegoria das mais interessantes para uma visão da História não-teleológica, marcada por irrupções sintomais e fantasmáticas que em tudo se assemelham ao corpo da psicanálise freudo-lacaniana.

A noção de acontecimento, como algo que surge aparentemente do nada, sem causas discerníveis, uma “manifestação destituída de algo sólido como alicerce” (ZIZEK, 2017, p.8) poria em xeque a lógica das causalidades filosófica e histórica. A natureza *acontecimental* de certos fenômenos, para nós, revelaria a própria impossibilidade de universalização teórica a que se aspira, por vezes, no campo da arte, uma vez, como nos ensina Gérard Wacjman, se há uma teoria da arte, ela se confirma na intransferibilidade da singularidade do olhar que repousa em cada obra. A teoria dar-se-ia, assim, numa lógica de *obra-a-obra*. A teorização em torno de uma obra precisaria forçosamente resignar-se à lógica *acontecimental*, como se a explora no texto de Slavoj Žizek.

Há, para Žizek, uma circularidade a marcar relações de natureza *acontecimental*, como por exemplo, o amor, já que, no amor, reina uma estrutura circular em que o efeito *acontecimental* determina retroativamente suas causas ou razões. Dito de outro modo, a paixão e o amor precisam forçosamente ser pensados retroativamente, suas razões são recolhidas como que para dar conta de algo que simplesmente “acontece” ao sujeito. Algo que toma de assalto o sujeito.

Corpo em que os elementos tropológicos, discursivos, imagéticos, sensoriais e até médicos – cabe que não nos esqueçamos de que uma das palavras que os gregos usavam para referir-se à memória (*anamnesis*), manteve-se no léxico médico como uma espécie de histórico do sintoma e que, em Platão, significa uma busca, espécie de trabalho do recordar, ao passo que (*mnémé*) designa a lembrança como algo que aparece involuntariamente na alma, marcado pelo *pathos*. O corpo em discordância essencial e constitutiva com o sujeito da linguagem. O corpo como lugar do Outro,

corpo-falante, para o derradeiro Lacan. Um corpo, em última instância, desejante, a despeito daquele que insiste em dizer falar em seu nome.

Para Baudrillard, portanto, a lógica da castração simbólica é sempre reencenada, repetida como um *mito sem rito* (PERNIOLA, 2000). A castração definitiva é, para todo o sempre negada, interdita. E é uma tal interdição que se espelha na lógica do simulacro, como se a defende em Perniola. Ritos esvaziados que tão somente permitem que se ritualize *ad infinitum* o teatro do simulacro representacional. Uma tal visão da arte não é lá das mais benfazejas e abole da cena a possibilidade do radicalmente ‘novo’. O que se acende aqui é que estes reenvios passam a ser tão somente o que um dia foram para a arte ou, melhor dizendo, a ecoar Benjamin, a ‘técnica da alegoria’. (BENJAMIN, op.cit). Manipulação retórica.

É o que, a nosso ver, se revela na maneira como o corpo que funda o *tom* textual da História da Arte se investe de uma retoricidade alegórica que, na pretensão de capturar o espírito da *sophrosynè* grega, na verdade o inventa e assim constitui-se como uma real estratégia alegórica de *poiesis* e ficcionalização, a qual, traveste-se de verdade mas revela nada senão a verdade da estrutura do signo, como se depreende desse trecho de Winckelmann em que as referências literárias a Virgílio ou a Sófocles servem de ancoragem à descrição ecfrasal winckelmanniana, a qual, em última instância recorre à manipulação retórica da Alegoria benjaminniana:

Laocconte não grita horripelmente como no canto de Virgílio: o modo como a boca está aberta não o permitiria; dela pode escapar antes um suspiro angustioso e oprimido, como descreve Sadoletto. A dor do corpo e a grandeza da alma estão distribuídos em igual medida por todo o corpo e parecem manter-se em equilíbrio. Laocconte sofre; mas sofre como o Filocteto de Sófocles; seu sofrimento nos toca o coração, mas desejaríamos poder suportar a dor como este homem sublime a suporta. (WINCKELMANN, op.cit.p.47).

Gozo, corpo , alegoria: História(s) da Arte e Interartisticidade

É ao redor de Bernini e sua estupenda escultura *O Gozo/Êxtase de Sta Tereza* que Lacan irá elaborar a complexidade deste corpo fitado pelo olhar do anjo que está prestes a varar o corpo de Sta Tereza ou ou contempla o corpo que acaba de ser flechado e ferido pelo petardo do amor? Amor terreno ou amor divino? *Venus coelestis* ou *Venus naturalis* , a lembrarmos de Didi-Huberman em *Ouvrir Vénus* (2005).



Gian Lorenzo Bernini, *O êxtase de Sta. Tereza*, 1652.
Mármore, Santa Maria della Vittoria, Roma.

Mais que para a altura celestial, a Sta Tereza de Bernini encontra-se em suspensão, em um lugar inencontrável, não-cartografado, um corpo oscilatório, centrípeto, corpo que levita no lugar do gozo, lugar onde goza o corpo, lugar onde habita o Outro que é o corpo à revelia do sujeito cartesiano. O virtuosismo dramático de Bernini erige um monumento ao transporte gozoso de um corpo. Corpo a tocar o umbral em que *Eros e Thanatos* trocam olhares. Corpo em que o pétreo marmóreo em que comungam o momento presente, seus sedimentos pretéritos e igualmente a potência de sua própria ultrapassagem. Corpo em que a matéria contorcida investe-se de uma dinâmica que o remete a um lugar cuja visão nos é vedada. E, portanto, aqui olhar não equivale a ver e o silêncio em torno do impossível, cujos *tupos* (restos, rastros, traços, vestígios) nos impele a falar em déficit de linguagem.

O corpo constitui-se como uma medida do viver, da existência. Configura-se portanto como um elemento essencial da *ficção*, uma vez que as noções de início, acontecimento, duração, permanência, finitude são todas coladas à temporalidade que se estrutura por meio de esquemas narrativos e tropológicos. Há, portanto, um tanto de linguagem e um outro tanto de acontecimento puro neste corpo, do e no qual falamos.

A arte é assim encobrimento, camada, moldura e enquadramento fantasmas, pele sanfonada, papíreo desdobrado. Aquilo que permite e autoriza a insistência alegórica e cujo objeto, como se o aprende junto a Jacques Lacan se encontra irremediavelmente perdido. Entretanto, ele é causa, mola de um desejo. Que de outra estrutura não se trata aqui senão a do simulacro: teatralização de uma lógica que se finge e traveste representacional. A máscara mesma da Alegoria: caveira, cadáver, esqueleto. O transido em permanente trânsito inconsciente. Aquilo que se ilumina nesta cena quase insustável para o fantasma da simbolização é nada exceto o enquadramento

da fantasia – o *parergon* kantiano de que nos fala Jacques Derrida. Um empréstimo que autoriza que algo se dê a ver. Insistências, sobrevivências em uma intemporalidade que resiste e que ignora a história dos fatos oficiais periodicamente demarcados. A História das ruínas, sob os mais variados véus do esquecimento alegórico inscritos como *tupos* hieroglífico.

Um delírio que aqui se ousa afirmar: todos os significantes significam uma só coisa desdobrada, em palavras ou vocábulos que se travestem distintos uns dos outros. Eis que todos acorrem em disparada sempre que este grão-unitário e indivisível se ameaça pronunciar, para, ao fazer-lhe companhia, evitar-lhe o desvelamento. É uma só palavras mas ela cria turbilhões, convolutas, panejamentos espiralados, redemoinhos significantes.

Daí a repetição, o retorno compulsivo de que nos falam Nietzsche e Freud, o pavor de que isto se coagule de fato e em definitivo faz os temas dividirem-se em subtemas, os quais se pulverizam esfacelados como artefatos de outrora e eis que todos se poderiam reduzir a um só palavra que sempre significa o mesmo. Isto não se divide, porque se divide a língua em séries *fonogramaticais* quando se poderia atrelar em desespero e gozo a uma só palavra significando nada?

O pavor de que este significante enfim advenha e estanque o fluxo do encadeamento significante equipara-se à morte do sujeito que por ele se permite representar de significante a significante. É uma sala barroca de espelhos a ecoar ao infinito. No dia em que morrermos e eis o porquê de Lacan associar a *Coisa* (*Das Ding*) – esta coisa que, por ser (in)divisível, não-desdobrável, não se diz a não ser em fragmentos, dividi-la equivale ao assassinato da Coisa – é o símbolo.

Morreremos todos os dias , todas as horas , todos os minutos e em todos os segundos em que algo se simboliza para nós ou de nós ou de nós para o Outro e assim sucessivamente. Não aceder ao fim da cadeia significante é a condição da manutenção da Alegoria. Em espelhos, mira-se o impossível do real. Para-se aqui. É aqui que se cessa. Como o escrevemos sabendo-o escrito, sabe-se que estas letras se farão carne e sangue – músculos da língua-verbo ao serem lidas. Aqui se encontram o traço-Derrida e a lógica do significante lacaniano e todas as suas implicações barroco-alegóricas elaboradas por Walter Benjamin. O que se condensa – hieroglífico e enigmático- em máximas e faz rodopiar.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. “Alegoria e o Drama Trágico” In: *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. pp. 169-251.
- DE CERTEAU, Michel. *História e Psicanálise – entre ciência e ficção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- DE MAN, Paul. *Alegorias da Leitura – linguagem figurativa em Rosseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L’image survivante – Histoire de l’Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.
- _____. *Ouvrir Vénus*. Paris: Gallimard, 2005.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.
- LACAN, Jacques. “O estádio do espelho como formador da função do eu na experiência psicanalítica” In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. pp 96-103.
- _____. *Le séminaire livre XX : encore*. Paris: Seuil, 1975.
- _____. *O seminário livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) *Pintura: textos essenciais – volume 7 – O Paralelo das Artes*. São Paulo: 34, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- PERNIOLA, Mario. “Segredos, Dobras, Enigmas” In: *Enigmas – egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Chapecó/SC: Argos, 2009. pp.21-45.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2005.
- _____. *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. Paris: SEUIL, 2000.
- VIEIRA, Marco Antônio. *De um Lacan em Lituraterro: Pintescritura em W(o)lf e Green(a)way*. Brasília, 2004. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária, TEL, IL, UnB.
- WACJMAN, Gérard. *L’objet du siècle*. Paris: Verdier, 1998.
- WARBURG, , Aby. *Histórias de Fantasmas para Gente Grande*. São Paulo: Cia. das Letras, 2014.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso – ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- MANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga*. São Paulo: Movimento, 1975.
- _____. *The history of ancient art among the Greeks*. Londres: John Chapman/Kessinger, 1850.
- WOOLF, Virginia. *Jacob’s room*. Londres: Grafton, 1986.
- ZIZEK, Slavoj. *Acontecimento – uma viagem filosófica através de um conceito*. Rio De Janeiro: ZAHAR, 2017.

**“I STAY ALIVE TO TRY THAT LOOK”:
BERTHE MORISOT PELOS OLHOS DE ANNE WALDMAN**

Paula Luersen (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)¹

Resumo: O artigo propõe a análise de um poema de Anne Waldman feito em tributo à pintora Berthe Morisot, buscando comentar uma possibilidade de relação com a obra da artista que destoa dos parâmetros misóginos entranhados nos textos críticos da época do modernismo. Após explorar um paralelo entre as trajetórias de Morisot e Waldman, o texto volta-se para a análise do poema. Procura-se mostrar, assim, como o exercício poético de Waldman pode revelar a obra de Morisot para além dos escritos da crítica, centrando-se no discurso da artista sobre sua própria obra e, logo, nos temas que lhe foram caros, como a apreensão da efemeridade e do detalhe passageiro em pintura.

Palavras-chave: Berthe Morisot; Anne Waldman; feminismo; crítica.

Em 1985, a poeta Anne Waldman publica no livro *Skin Meet BONES* alguns versos dedicados à pintora Berthe Morisot que, assim como ela, elegeu a arte como escolha de vida e aspiração profissional:

BERTHE MORISOT
Até o final de seus dias ela disse que
o desejo de fama após a morte lhe parecia uma
ambição excessiva. “A minha”, ela acrescentava,
“se limita ao desejo de acolher as
coisas na medida em que passam, ah,
as mínimas coisas!”
Um crítico escreveu sobre a mostra do
Salon des Impressionnistes, destacando
Morisot: “são cinco ou seis lunáticos,
um deles uma mulher”² (WALDMAN, 1985, p. 39)

Além de revelar nessas linhas o propósito que Morisot conferia à própria produção, Waldman denuncia a misoginia que impregnava os textos críticos da época do Modernismo, propondo um corte abrupto de sentido entre o início e o fim do poema: enquanto os primeiros versos demonstram a sutileza das ambições poéticas da pintora impressionista, os últimos refletem o tratamento e recepção dados pela crítica ao movimento vanguardista e, mais especificamente, às obras produzidas por mulheres e exibidas publicamente. O desconforto gerado pelo poema inspirou um grande interesse por aprofundar as relações que eu mantinha tanto com a produção de Berthe Morisot – que eu só conhecia superficialmente – quanto com os escritos cáusticos de Anne

¹ Doutoranda em Artes Visuais - História, Teoria e Crítica. Bolsista CAPES. Contato: recados_pra_paula@yahoo.com.br.

² No original, em inglês: “Toward the end of her life she said that the / wish for fame after death seemed to her an / inordinate ambition: “Mine”, she added, / “is limited to the desire to set down / something as it passes, oh, something the / least of things!” / A critic had written of the show at the / Salon des Impressionnistes singling out / Morisot: “There are five or six lunatics, / one of them a woman” (tradução da autora).

Waldman. Nesse artigo procuro demonstrar como é possível, a partir dos versos da escritora, redimensionar o olhar sobre a obra da pintora, trabalhando a potência crítica envolvida no exercício poético de Waldman.

À medida que eu pesquisava e imergia na biografia e obra de ambas as artistas – Morisot, nascida em 1841, viveu até 1985, em Paris; Waldman, de 1945, passou a maior parte da sua vida em Nova York, onde ainda hoje vive e trabalha –, foi se tornando visível que um paralelo entre as suas trajetórias permitia apreender muitas das transformações sociais e políticas ocorridas no decorrer do século que separa suas produções. Buscarei, então, num primeiro momento, interrogar a experiência dessas duas mulheres inseridas em épocas e contextos tão diversos, a fim de tornar explícitas as transformações que a primeira e segunda ondas do feminismo promoveram nas suas vidas e em seu estatuto de artistas – mudanças que são claramente expressas na trajetória e no posicionamento político de cada uma. Isso permite, ainda, circunscrever o interesse de Waldman pela pintura de Berthe.

Depois, a análise se focará no poema já citado, identificando seus enlaces com a biografia de Morisot e com textos críticos sobre seu trabalho. O objetivo é tentar lançar um olhar mais atento para a artista, não mais guiado pelo ponto de vista dos críticos de sua época, mas pelo esforço de Waldman em construir com versos, outro viés possível de onde enxergar a pintora impressionista, os desejos e anseios que animaram seu fazer artístico.

De Berthe a Anne: um século de transformações

Pouco mais de cem anos separam as atuações de Berthe Morisot como pintora e de Anne Waldman como poeta. E embora o papel da mulher tenha sofrido grandes mudanças no período que as distancia, com a primeira onda feminista que se desenvolve durante o século XIX e o início do século XX e a segunda onda que ganha impulso nos anos 1960, são flagrantes as semelhanças que se estabelecem em termos de biografia.

Ambas manifestaram precocemente sua inclinação artística, dando início a suas trajetórias ainda quando crianças. Berthe passa a frequentar aos onze anos o seu primeiro curso de pintura junto à irmã, Edma, como alunas de Geoffroy-Alphonse Chocarne, seguido de Joseph Guichard e mais tarde de Camille Corot. Waldman relembra que, por volta dos onze anos, ensaiava seus primeiros poemas nas orelhas dos livros que mais gostava, de Henry James, Wallace Stevens e Yeats, lidos já naquela época com uma disposição voraz. As meninas tinham nas mães grandes incentivadoras de sua formação cultural primeira, mas enquanto Marie-Cornélie Morisot parecia

encarar a educação dos filhos como uma obrigação lógica condizente com sua posição social – nas famílias burguesas da época, a mãe era a principal responsável por encaminhar os filhos em seus estudos iniciais –, Waldman reconhece o esforço incomum da mãe em guardar economias para inscrevê-la nas aulas de arte do Museu de Arte Moderna, para comprar ingressos para balé, dança moderna e concertos de música clássica.

Conforme registros da época, aos dezenove anos Berthe e Edma já eram mencionadas em conversas no circuito artístico pelo “poder de verdade” que conseguiam imprimir em suas telas (DELAFOND; GENNET-BONDEVILLE, 2005). Em 1864, quando Berthe completa 23 anos, é admitida com duas pinturas no Salão de Arte de Paris, sendo recebida com indiferença pela grande maioria dos críticos. Waldman, por sua vez, vivia na juventude o ambiente cosmopolita de Nova York, envolvendo-se durante o ensino médio com atividades literárias na Grace Church School. Os encontros feitos após as aulas no apartamento de dois amigos – número 54 da Fifth Avenue – são considerados pela escritora seu primeiro “salão oficial”: um lugar dedicado a leituras e discussões sobre poesia, decorado com pinturas dispostas pelas paredes.

As duas artistas procuraram nas instâncias tradicionais uma forma de buscar reconhecimento: Berthe participou por duas vezes consecutivas do Salão de Arte de Paris; Waldman enviou seus poemas para o Bennington College, uma universidade que já tinha como tradição a publicação de poesia, e foi admitida como aluna. A grande diferença aqui é que para Waldman esse se mostrava um dos caminhos possíveis para tomar sua prática como profissão, o que acaba por se concretizar mais tarde, quando assume como assistente e depois diretora do Projeto de Poesia St. Mark e, depois, como professora e diretora da Jack Kerouac School of Disembodied Poetics³ – uma “zona temporária autônoma” dedicada à poesia. Com a escola, Waldman funda para si mesma e para outros escritores não só uma maneira de viver de sua escrita, mas de propor uma escrita à sua maneira.

À Morisot, no entanto, ainda que pintasse vorazmente; ainda que participasse de exposições anuais; ainda que vendesse seus quadros para colecionadores e montasse sua própria coleção, restou apenas o reconhecimento entre pares. Aquela que, em 2013,

³ A *Jack Kerouac School of Disembodied Poetics* foi concebida durante uma conversa entre Anne Waldman e Allen Ginsberg. Inicialmente pensada apenas num plano imaginário, ela acaba por se estabelecer em 1974 em Boulder, Colorado, buscando constituir uma alternativa, segundo a autora, à cultura acadêmica e a poesia que responde a lógica do mainstream.

tornou-se historicamente a pintora a conquistar o maior preço de mercado – com a obra *After Lunch* (1881) vendida por mais de 10 milhões num leilão na Christie's – constava nos registros oficiais de sua época como “sem profissão”, sentença que se repetia nas certidões de casamento, de nascimento da filha e em sua certidão de óbito. Assim, é evidente que a possibilidade de Waldman enxergar a arte como um horizonte profissional possível deveu-se a uma série de conquistas que a primeira onda do feminismo precipitou no início do século XX, ao lutar pelo sufrágio, a igualdade nos direitos contratuais e contra a imposição de casamentos arranjados às mulheres – cabe lembrar que o casamento de Berthe, ocorrido em 1874, envolveu esse tipo de acordo orquestrado pela família. Inicia-se, com a primeira onda, uma afirmação política das mulheres, que reverbera e abre novas agendas para as gerações seguintes, responsáveis pela segunda onda, na qual Waldman se insere.

Em alguns pontos, porém, o tempo parece se dilatar sem que a luta pelos direitos das mulheres tenha revertido em mudanças sensíveis: cada qual a sua maneira, as duas artistas tiveram de enfrentar o preconceito não só de críticos de suas obras, mas de muitos dos colegas de profissão. Ambas acabam por optar por uma arte associada a grupos de vanguarda, construindo seu círculo de relações a partir disso: Morisot soma-se aos impressionistas em 1874, e continua a fazer parte das mostras e eventos até a exposição final do grupo, em 1886; Waldman se insere na linhagem dos beats, ainda que não tenha tomado parte diretamente do que ficou conhecido como a *Beat Generation*, estendendo sua prática a outros interesses e ações. O fato é que Morisot reconhecia em Manet, Monet, Degas, Renoir, Puvis e Mallarmé interlocutores importantes para o seu trabalho, mas havia uma tendência por parte desses artistas a considerá-la antes como modelo e amiga, do que como artista. Isso se confirma ao considerar que Berthe nunca foi retratada por um homem enquanto pintora, ainda que tenha figurado como musa, jovem, esposa ou mãe em inúmeros retratos impressionistas. É apenas a irmã, Edma, que vem a retratá-la como artista, em 1865, quando Berthe tinha 24 anos. Para Manet, “era incômodo que ela não fosse um homem” (PHILLIPS, 2002) sendo que restaria a Berthe apenas a opção de servir a causa da pintura se casasse com algum membro da Academia Francesa – ela terminaria por casar-se com Eugène Manet, o irmão de Edouard.

Já no caso de Waldman, um século depois, parecia haver por parte de seus colegas homens a tentativa de velar a misoginia. Ela conta, porém, ter sido repudiada como ignorante, e ter se tornado alvo de “piadas nada gentis” em Bennington, por

algumas de suas opiniões destoarem do pensamento defendido pelos colegas. A certa altura, contudo, Waldman encontra parcerias em poetas que a respeitavam e acompanhavam sua obra. Allen Ginsberg, Kenneth Koch e Laurence Ferlinghetti são exemplos de amigos e colegas que desenvolveram grande interesse pelas escolhas particulares tomadas por Waldman e incentivaram-na quando ela passou a performar os seus escritos e projetar a voz e a palavra no palco.

É curioso notar também que, mesmo partindo de linguagens diferentes, as duas artistas acabaram por chegar, em certo ponto de suas trajetórias, às mesmas conclusões. Berthe passou a aprofundar, a partir disso, a técnica impressionista, acreditando que era preciso registrar sensações novas e pessoais, buscando outras formas de relação com a tela que diferiam da pintura sem marcas de pincel e de superfície polida, características dos Salões do século dezenove na França. Envolta pelas mesmas demarcações ligadas à tradição acadêmica, Waldman também procura por outro tom e passa a desenvolver formas de escrever que divergiam daquilo que se apresentava como norma: “como mulher eu estava interessada num desarranjo que envolvia semântica, gramática, desregramento, desconstrução de sólidos conjuntos mentais narrativos”. (WALDMAN, 2006a)

Aos contornos particulares tomados pelas produções dessas mulheres, soma-se ainda outro fator que as aproxima em termos de experiência: ambas, ao tornarem-se mães, fizeram disso uma oportunidade de ampliação do seu trabalho, esboçando em suas obras o entrelaçamento do vivenciar cotidiano da maternidade com a prática artística. Morisot torna-se mãe aos 37 anos e a filha, Julie, começa a figurar de forma recorrente em suas pinturas, tornando-se sua modelo favorita. Os passeios no parque, em função da criação da filha, são encarados como um terreno fértil para observações ao ar livre que se convertem em motivos para pintar. Em um de seus cadernos, Berthe anota: “Nós nos sentamos e eu penso na pintura do jardim, eu observo as sombras na areia e os telhados do Louvre. Com ela [Julie], eu olho para a relação entre a sombra e a luz. Ela parece cor de rosa na luz e violeta na sombra”. (MORISOT, 1885, *apud* DELAFOND; GENNET-BONDEVILLE, 2005, pg. 38)

Anne Waldman diz ter experimentado com o nascimento do filho a necessidade de um comprometimento político ainda mais profundo: “meu filho tornou-se meu professor” (WALDMAN, 2006a). A poeta tornou-se mãe aos 35 anos, quando a condição social da mulher já havia se colocado como um dos temas da sua obra, tomando novas direções com o nascimento de um menino. Ela compõe a partir das

vivências como mãe os *First Baby Poems* (1982) e também *Iovis* (1986), um trabalho no qual explora as figuras masculinas que fizeram parte de sua história: memórias e cartas do avô, descrições feitas pelo pai sobre a Segunda Guerra, falas de um amigo íntimo transexual, poemas e materiais autobiográficos escritos por homens. E acrescenta aos arquivos e documentos, experiências de viagem para tentar “captar a vibração (...) de uma mulher neste planeta, enquanto ela colide com todos os fenômenos aparentes e não aparentes”. (WALDMAN, 2006a)

Ainda que as coincidências nas trajetórias de vida de Morisot e Waldman permitam as diversas aproximações exploradas até aqui, é no discurso sobre o papel da mulher e no enfrentamento de uma sociedade machista, que a distância entre elas se mostra nítida, tornando mais evidente o longo período de transformações transcorrido entre suas atuações. Pois ainda que Morisot pertencesse há um tempo em que as discussões sobre os direitos das mulheres não se davam de forma tão abrangente, não faltam registros para comprovar que sua experiência como mulher e pintora naquela sociedade fazia saltar aos olhos – e ao corpo – a misoginia reinante. O reflexo dessa percepção está anotado em seus diários: “Eu acredito que nunca houve um homem que tratou uma mulher como igual, e isso é tudo que eu poderia esperar, pois sei que meu valor é igual ao deles.” (MORISOT, 1885, *apud* DELAFOND; GENNET-BONDEVILLE, 2005, pg. 58) Ainda assim, ela parecia optar por não externar essa posição ou defendê-la publicamente. Um breve exemplo está na descrição de uma conversa com o amigo Stéphane Mallarmé, que consta em seus diários: “Mallarmé diz encontrar mais beleza em homens do que em mulheres. Ele fez inumeráveis rodeios para me dizer isso; minha resposta foi que tudo isso é completamente indiferente para mim.” (ROUART, 1987, p. 189)

A soma desse tipo de posicionamento ao fato da pintora não se envolver ativamente nas movimentações das mulheres que aconteciam em prol de direitos e de espaço, levou as historiadoras Kathleen Adler e Tamar Garb (1986, p. 10) a concluírem que

Morisot não teve um papel importante no mundo da arte das mulheres que se centrou, na época, na Union des Femmes Artistes e no Salon des Femmes, uma exposição regular. (...) Suas reações não eram unificadas e exercitadas. Elas eram sempre confusas, ambíguas e tendiam à auto-denegrição.

Apesar disso, não se pode negar que a própria escolha da artista em atuar e insistir na carreira de pintora já constituía por si só um tipo de afirmação. Morisot nunca cogitou parar de pintar – o que acabou acontecendo, por exemplo, com a irmã, que

abandonou os dias de atelier com o casamento –, ou aceitou adotar o nome de casada ou um pseudônimo masculino (HIGGONET, 1990), ainda que isso pudesse afetar positivamente o modo como os críticos e colecionadores considerariam seus trabalhos. Sendo assim, mesmo que de forma individual e interna, a certeza que Berthe mantinha de ser uma igual em meio aos artistas homens que a cercavam, parece ter contribuído em muitas de suas decisões pessoais, que levaram a uma afirmação contínua do valor e do estatuto do seu fazer artístico.

Passada a primeira onda do feminismo e a partir do adensamento da segunda, a situação já se colocava de maneira mais aberta. Waldman não deixa de escrever um capítulo de sua autobiografia sem que irrompa do corpo do texto a consciência aguda da sua condição de mulher no mundo e o desejo de expressá-la: “Eu ficava pensando onde situar-me como mulher. Quais eram meus ritos de passagem, meus rituais?” (WALDMAN, 2006a) A obra da poeta parece transpassada por uma atitude ligada ao emblema “o pessoal é político” que marcou a segunda onda do feminismo, já que essas duas dimensões são seguidamente tornadas presentes em sua obra para então se conectarem: “Queria que a pessoa que eu era (jovem mulher liberada apaixonada pelo seu próprio pensar e pela poesia) brilhasse através dos poemas”. (WALDMAN, 2006a)

Por volta dos anos 70, a poeta não estava apenas envolta pelas questões e agendas da segunda onda, mas comprometida com o contexto que vivenciava no bairro Lower East Side, em Nova York: “Olhava pela minha janela na Praça de St. Mark e havia uma ‘revolução’ acontecendo e eu era parte dela.” (WALDMAN, 2006a) Não só o feminismo, mas também outras frentes começaram a despontar nessa época como causas que motivaram um intenso ativismo por parte da escritora, como a guerra no Vietnã, a brutalidade da polícia, a questão das drogas, o racismo, a injustiça social. E nesse sentido, Waldman se coloca continuamente numa perspectiva crítica frente à sociedade, perspectiva essa que emerge do entrelaçamento entre o pessoal e o político que marca sua produção poética. Buscando projetar esse olhar para a obra de outras mulheres artistas a obra da escritora deixa claro que a misoginia não é uma questão particular, não está ligada a uma época específica, e sim a sistemas político-econômicos e às sociedades que deles decorrem.

Da crítica ao poema, do poema à obra

Até os anos 1980, a grande maioria dos escritos sobre Berthe Morisot sustentou os clichês estabelecidos pela crítica da época dos salões parisienses (ADLER; GARB, 1986). Repousa aí o caráter de abertura proposto pelo poema de Waldman, que escapa

ao esquema reprodutivo absorvido por essas análises, para trazer ao primeiro plano o discurso da própria pintora sobre o seu trabalho. Sugere-se, assim, um olhar para a artista bastante diverso daquele já instituído, baseado na leitura das obras como parte do movimento impressionista ou na associação dos trabalhos ao que se acreditava serem preocupações “essencialmente femininas”. Por diversas vezes a obra de Berthe foi pensada a partir desse viés:

Seu trabalho [de Morisot] é repetidamente interpretado através de uma série de afirmações ligadas a natureza da mulher e seu relacionamento com a arte e com a história. O Impressionismo, por sua vez, é explicado como um estilo “naturalmente” feminino. O tema do Impressionismo, com essa elevação do cotidiano e o escrutínio dos objetos comuns, poderia ser visto como apropriado às limitações da mente feminina, e o método Impressionista como limitação das habilidades das mulheres. (ADLER; GARB, 1986, p. 7-8)

Esse tipo de abordagem, amparada na crença de uma superficialidade inata creditada às mulheres – mais tarde fortemente retomada e denunciada pelos estudos feministas – estabeleceu as cenas de gênero e naturezas-mortas, durante longo tempo, como tipos de pintura próprios às mulheres. Um rápido passeio pela obra de Morisot, somado a uma leitura atenta de seus escritos mostra, no entanto, o quão injustificado era enquadrar sua produção nesses gêneros específicos, já que eles não se colocavam entre os maiores interesses da pintora. Ao compor *Cut Apple and pintcher* (1876), umas de suas poucas pinturas de natureza-morta, Berthe frustrava seu desejo de pintar, o que declarou, certa vez, em carta à irmã: “Isso me causa uma porção de problemas e tudo isso para um resultado escasso. Esse tipo de exercício me aborrece profundamente.” (ROUART, 1987, pg. 34-35)

Além desse tipo de restrição que empobrecia a possibilidade de uma análise de maior fôlego da sua produção, também a suposta “feminilidade essencial” relacionada às mulheres levou os temas escolhidos por Morisot a serem interpretados como relativos a um “olhar feminino”, o que inclusive constitui um motivo de “elogio” às suas pinturas – um dos críticos da época, Theodore de Wyzewa, saudou a pintora por não tentar assumir um olhar masculino e contentar-se com o seu, próprio de uma mulher (ADLER; GARB, 1986). Mas, finalmente, o que era encarado pelos críticos como “olhar feminino”, pode ser re-enquadrado e pensado como uma motivação poética extremamente particular a partir do poema de Waldman.

Os arquivos de Morisot deixam entrever, em diversos momentos, um interesse genuíno por construir e cultivar formas de surpreender visualmente aquilo que passa,

que se transforma, dirigindo a atenção para o que pudesse repousar na tela como apreensão única de momentos efêmeros. Em uma de suas cartas ela deixa clara essa disposição para a observação, para um olhar que se fia pela espera. Ao mudar-se para o sul da França, ela registra por escrito o fato de aguardar o melhor momento para reter uma paisagem: “Nós temos um grande jardim, um pomar com muitas laranjeiras. As laranjas vão ficar amarelas no próximo mês; esse é um lindo momento por vir.” (MORISOT, 1888, *apud* DELAFOND; GENNET-BONDEVILLE, 2005, p. 66)

Ainda que isso se relacione diretamente com as pretensões dos impressionistas, pode dever-se também à consciência cada vez mais presente a respeito do passageiro, de tudo aquilo que se esvai, que a artista desenvolve a partir de sua experiência nos últimos anos de vida. Um grande número de correspondências concentra-se nos momentos em que a artista enfrenta perdas – do pai, da mãe, do marido, dos amigos – bem como os momentos de intensa produção, sendo possível encontrar, nos seus diários, várias passagens que tratam dessas preocupações. Nesse ínterim, a pintura se torna um meio de registrar a sensorialidade de passagens da vida a serem lembradas, o que 1866 começa a constituir até mesmo um processo, quando Berthe tenta “silenciar a vida cotidiana, para focar-se em sua memória, antes de atacar a tela” (DELAFOND; GENNET-BONDEVILLE, 2005, p. 66). Uma das provas de ser esse um aspecto apreensível na obra de Morisot é que ele não foi invisível a todos os olhos que percorreram seus trabalhos durante os anos em que se desenhou sua trajetória. No Salão dos Independentes de 1880, o crítico Gustave Geffroy reconhece nas pinturas da artista o anseio por registrar momentos em toda a sua vibração e transitoriedade:

As formas seguem vagas nas pinturas de Berthe Morisot, mas elas estão animadas por uma estranha vivacidade. A artista tem encontrado os meios para fixar o momento passageiro, o brilho produzido nas coisas e o ar que as envolve... os cor de rosas, o verde pálido, a luz vaga e dourada, cantam em uma harmonia inexplicável. (DELAFOND; GENNET-BONDEVILLE, 2005, p. 44)

Ainda assim, essa abordagem crítica repousou silenciosa dentre os escritos sobre Berthe como um aspecto que só voltou a ser explorado e entendido na clave comum dos interesses do movimento modernista. É no poema *Berthe Morisot* que tal enfoque volta a sobrevir, com a retomada por Anne Waldman das palavras da pintora, registradas em um de seus cadernos, em 1881:

Quão resignados somos quando o fim da vida se apresenta, resignados a todos os nossos fracassos e às incertezas da vida após a morte. (...) Há algum tempo já não espero por nada e aquele desejo de ser glorificada após a morte me parece uma ambição excessiva. A

minha se limita a querer capturar alguns momentos passageiros, apenas alguns! As coisas mais mínimas. (...) Uma pose de Julie, um sorriso, uma flor, uma fruta, o ramo de uma árvore. (ROUART, 1987, p. 78)

Após a citação das palavras da artista, Waldman apela novamente a registros históricos para dar base às últimas linhas do poema de modo a expressar uma contradição. Refere, então, indiretamente, o célebre texto do crítico Jean Ralph, publicado no *Charivari* sobre o segundo Salão dos Independentes, do qual Morisot participou com dezenove telas. Na crítica, Ralph clama pela destruição dos quadros impressionistas, reconhecendo-os como “absoluta bagunça em óleo”, e atribuindo-os a artistas acometidos, no ato da pintura, pelos efeitos do haxixe. O crítico ainda identifica os artistas participantes do Salão como lunáticos, sublinhando que terminariam por abrir cursos de loucura no hospício Bicetrê.

Enquanto para muitos dos pintores impressionistas a crítica poderia soar como simples ironia em relação às propostas do movimento, Waldman acentua, com a figura de Berthe, a situação específica das mulheres frente a tal veredicto. A poeta usa o verso final – “cinco ou seis lunáticos/ um deles uma mulher” – não apenas como simples adição, mas faz ressoar nas entrelinhas do poema a ideia de que Morisot, para além de pertencer aos loucos por ser artista de vanguarda, também ajudaria, aos olhos dos críticos, a confirmar o estatuto do grupo por ser mulher. Cabe lembrar que a mesma relação que definia o olhar da crítica para o trabalho de Morisot até então – a mulher ligada à concepção de uma feminilidade essencial – era também a que sustentava internações e diagnósticos de loucura, levando muitas mulheres, na época, à reclusão em hospitais psiquiátricos⁴. Os escritos da artista mostram que esse era de fato um contexto real, tão profundamente arraigado na cultura daquele tempo, que a própria artista já havia sido levada a colocar em dúvida sua própria condição psicológica. Aos 21 anos, Berthe escreve em seu diário:

Eu sempre tive a sensação de um vazio – um vazio de ação, sonho, memória, desejo, querer... e de beleza. Eu espio minha histeria com prazer e terror. Agora eu estou constantemente em um turbilhão e hoje, 23 de janeiro de 1867, eu sofri uma estranha sorte de alerta. Eu senti o vento do hospício, da imbecilidade soprando sobre mim. Tantos presságios e sinais já foram enviados por Deus, que é hora de

⁴ Segundo Magali Engel, no artigo *Psiquiatria e feminilidade* (2000), o século XIX funda a pré-concepções que associam a mulher à natureza, o homem à cultura. Enquanto o homem representa o cérebro e a razão, a mulher é associada ao coração, sensibilidade, sentimentos. Assim, moral e socialmente, a mulher deveria cumprir seu papel de esposa e mãe e a incapacidade ou recusa em assumir tal papel, definiria um caráter desviante, estranho a sua própria natureza. Nesse sentido, haveria uma especificidade na condição feminina diante da loucura.

agir, de considerar o minuto presente o mais importante dentre todos os minutos e de transformar esse tormento comum em prazer primoroso e perpétuo, isto é, meu trabalho. Para me curar de tudo, da aflição, doença e melancolia, o que se precisa, absolutamente, é o gosto pelo trabalho! (MORISOT, 1867, *apud* DELAFOND; GENNET-BONDEVILLE, 2005, p. 17-18)

Não é à toa, assim, que Waldman finaliza o poema sublinhando a presença de Morisot no salão e individualizando sua figura dentre aqueles julgados loucos ao proporem arte de vanguarda. Sendo assim, tanto a crítica é finalmente contextualizada e denunciada em sua misoginia pela poeta, como também o minuto presente, citado já aos 21 anos nos diários de Berthe retornam com as palavras mais tarde definidas pela artista como sua principal ambição, também presentes no poema. O escrito de Waldman celebra esse aspecto, que acabou dentre tantas ideias pré-estabelecidas, escapando a maioria dos críticos. Algo que volta a ser sublinhado, talvez, por um tipo de afinidade que arrastava Berthe para o Louvre, a prestar atenção nas luzes; Waldman para o Metropolitan, para tentar manter-se conectada com algum tipo de beleza. Como cita no poema *Show you out the door* (2006, p. 189): “Eu permaneço viva para olhar para as coisas / e se eu não olho para algo bonito pelo menos uma vez ao Dia / eu vou para o Metropolitan”⁵.

E, finalmente, não foi apenas a produção de uma mulher que lança um olhar para a obra de outra que se buscou comentar nesse artigo, deslocando para outros termos a interpretação da obra de Morisot. A tentativa, antes disso, foi estabelecer relação entre as duas artistas, cujos olhares se encontram e se cruzam a ponto de fundarem um poema. Olhares esses que se detém nos detalhes: da luminosidade dos momentos passageiros, às mulheres esquecidas no decorrer da história da arte. Olhares que se encontram não por compartilharem um gênero, um lugar, um tempo em comum, mas por cultivarem, por meio da arte, o desejo de registrar o que julgam memorável, de forma a torná-lo acessível para outros olhares.

Referências

ADLER, Kathleen; GARB, Tamar. Introduction and Notes (1986). In: ROUART, Denis. *Berthe Morisot: The Correspondence with her family and friends*. London: Moyer Bell Limited - Camden Press, 1987.

⁵ No original, em inglês: “I stay alive to look at things / and if I don’t look at something beautiful at least once a Day / go to the Metropolitan” (tradução da autora).

DELAFOND, Marianne; GENNET-BONDEVILLE, Caroline. *Berthe Morisot or reasoned audacity*. Paris: Marmottan Monet Museum e Denis and Annie Rouart Foundation, 2005.

ENGEL, Magali. "Psiquiatria e feminilidade". IN: PRIORE, Mary Del (org). *História da Mulheres no Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2000.

HIGONNET, Anne. *Berthe Morisot*. New York: Harper & Row Publishers, 1990.

PHILLIPS, Ian. *Berthe Morisot: capturing something of what goes by*. London: Elsevier Limited, 2002.

ROUART, Denis. *Berthe Morisot: The Correspondence with her family and friends*. London: Moyer Bell Limited - Camden Press, 1987.

WALDMAN, Anne. *Skin Meat Bones: Poems*. Nova York: Coffe House Press, 1985.

WALDMAN, Anne. *Outrider: poems, essays, interviews*. New Mexico: La Alameda Press, 2006a.

_____. *Autobiography*. In: *Agulha - revista de cultura*, n. 51, maio/junho de 2006b. trad. Eclair Antonio Almeida Filho. Fortaleza, São Paulo. Disponível em: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag51waldman.htm&gws_rd=cr&ei=UhHeVvW8K4aKwgSzzYeQDw. Acessado em: dez. 2016.

O OLHAR SEMIOLÓGICO DA MODERNIDADE: POE, CONSTANTIN GUYS E BAUDELAIRE

Paulo Victor Ferreira Rodrigues (PUC-GO)¹

Aguinaldo José Gonçalves (PUC-GO)

Resumo: O texto se propõe a revisitar questões concernentes à Modernidade nas suas origens e naquilo que ela mais representa de clareza e justiça para a compreensão de todos os “ismos” em suas formas acabadas ou defeituosas. Para isso trilharemos os passos de três artistas que têm guiado nosso espírito. São eles: Edgar Allan Poe, Constantin Guys e Charles Baudelaire. Vale notar, entretanto, que o olhar semiológico deste último foi que voltou aos dois anteriores e provocou a nossa percepção e o nosso pensamento. Como se sabe Edgar Allan Poe (por volta de 1800) ganhou luz na França (Paris de 1850) por meio da consciência iluminadora do autor de *As flores do mal*. Os escritos baudelairianos ajudarão a dar às ideias aqui contidas.


Palavras-chave: Baudelaire; Constantin Guys; Edgar Allan Poe; Modernidade.

A multidão de signos na obra de Edgar Allan Poe

Foi por meio da obra de Edgar Allan Poe que se deu início um entrecruzar de teoria e arte, seus escritos carregam uma visão abrangente, uma perspectiva onde a arte produz seu arcabouço teórico sem necessitar da aplicação de métodos e/ou objetos de outros campos do conhecimento, a visão de uma *Arte pura*, mais tarde descrita por Charles Baudelaire, é parte da leitura perspicaz da obra daquele que foi para Baudelaire um farol, um fio condutor da Modernidade. Além da carga teórica dos textos de Poe, ele também foi crítico, dono de um modo ácido de abordar seus contemporâneos. Dentre as críticas de Poe, ele não poupou Henry Wadsworth Longfellow, um dos poetas mais aclamados da época, descrevendo seus poemas como “heresia da didática”, o que demonstra uma manutenção do que já vinha sendo feito, a obra do poeta, para Poe, em nada inovava, não se desprendia das escolas aclamadas até então. Esta atitude crítica viria também a ser adotada por Baudelaire em seus escritos sobre pintura (*Os salões*) e, mais especificamente, nos ensaios que compõem as *Reflexões sobre meus contemporâneos* (1992).

Ao se dizer que Edgar Allan Poe conduziu de certa maneira os fundamentos da Modernidade na literatura ocidental, objetiva-se dizer que o escritor produziu de maneira original e coerente os gêneros a que se propôs assinalando sobretudo o gênero


¹ Mestrando em Letras- Literatura e Crítica literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás.



narrativo (principalmente contos), a poesia e também os ensaios. Em todos eles deixou se manifestar seu pensamento crítico aliado ao seu pensamento inventivo, por isso, é um éximio representante do que Paul Valery denominaria um *clássico*, isto é, o autor em cuja obra se manifesta as marcas do crítico. São esses fundamentos que justificam a obra de Edgar Allan Poe ter influenciado e se presentificar até hoje no universo criador dos mais eminentes pensadores ocidentais.

Quanto aos gêneros desenvolvidos, devem-se assinalar alguns elementos mediante a relevância que possuem no conjunto crítico de sua obra. Inicialmente devemos colocar em destaque o gênero conto que ele conduziu às raias mais elevadas da invenção literária, seus contos formam um conjunto difícil de ser colocado em grau hierárquico dos valores críticos, cada conto de Poe fornece elementos singulares específicos capazes de gerar reflexões analíticas independentes, pode-se crer que, o modo de construção do conto em Edgar A. Poe gerou influência em grandes escritores e dentre eles destaca-se o escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984) e que deixa evidenciar essa influência no livro *Valise de Cronópio* (2013) ao escrever alguns aspectos do conto. A concepção sobre o poético de Cortázar vai ao encontro das concepções do escritor americano, para Poe, o conto e o poema são as duas mais perfeitas formas de composição e de expressão do poético.


É fundamental que se note um dado de estilo que torna original e perverso os movimentos da estrutura dos contos de Poe, ele maquia o gênero conto de modo a levar o leitor a julgar seus textos como “contos de terror” e assim ter ficado conhecido atraindo até o público na venda de seus textos. Entretanto, para o leitor mais atento e perspicaz, o que se nota sob a maquiagem são dribles narrativos e construções poéticas excepcionais, seria necessário aqui fazermos uma categorização da natureza de seus contos para melhor explicitarmos o que acima assinalamos, mas isto não será feito para não fugir aos propósitos das argumentações críticas desta pesquisa. Não custa lembrar que contos tais como *Manuscrito encontrado em uma garrafa* (1833), *Berenice* (1835), *O gato preto* (1843), que são exemplos de contos de estruturas narrativas que tendem ao movimento de contos policiais, mas que atendem muito mais a uma sintaxe narrativa de ironia ao próprio processo de invenção. Em um segundo bloco, poder-se-ia assinalar contos como *A queda da casa de Usher* (1839) que já traz elementos mais complexos de



caráter metaficcional com uma estrutura de natureza mágica fundida a um universo psicológico que reporta aos contos fantásticos do alemão Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776-1822) desenvolvidos em uma instância que se pode dizer superior. Poe atinge o alto grau de sua invenção e de seu pensamento profuso no conto *O domínio de Arheim* (1839) em que, trabalhando a noção de “jardim paisagem” ele consegue atingir o ponto alto de sua realização profissional e crítica. Vale notar que escritores como Cortázar, tradutor de Poe, deixam entrever formas de reinvenção de algumas obras de Poe como é o caso de *A casa tomada* de Cortázar, do livro *Bestiário* (1951), que nos parece gerada a partir do conto *A queda da casa de Usher*, ou, agora nas artes plásticas, o conceitual pintor belga René Magritte, que reinventou o conto *O domínio de Arheim* em uma obra plástica, dir-se-ia comovente, com o mesmo título.

Essa consciência aguçada do escritor inglês não poderia ser menos no gênero que ele considerava maior, a poesia lírica. Sobre esse gênero tem-se a impressão que os cuidados de Poe no seu trabalho levaram o poeta a ser considerado poeta bissexto por ter criado poucos poemas, poemas que foram, entretanto, decisivos para a evolução da lírica moderna. Dentre estes poemas é notório o destaque ao *The raven* (O corvo) que levou o poeta a desenvolver o ensaio crítico e auto reflexivo denominado *Filosofia da composição* de alta influência nos trabalhos futuros. Há de se lembrar que Poe vivenciou a efervescência do Romantismo, não apenas o Romantismo estabelecido nos países europeus mas com dois autores ingleses de destaque: William Wordsworth (1770-1850) e Samuel Taylor Coleridge (1772-1834).


Não se pode afirmar que Poe manteve contato com esses poetas de maneira mais decisiva, entretanto, pode-se afirmar que sua poesia, como a de Samuel Taylor, praticamente se distanciou muito do famoso William Wordsworth e de seu romantismo do cotidiano e da natureza, e acabou tendo muita intensidade no pensamento dos leitores não só da época mas ainda influenciando até hoje. Apesar dos estilos distintos, a poesia de Poe, em termos de consciência construtiva está mais próxima ao pensamento inventivo de Samuel Taylor Coleridge. É relevante afirmar que este poeta conceitual que aproxima a estrutura do poema a uma estrutura lógico-matemática na sua fabricação só foi ser reconhecido no século XX pelos dois grandes poetas críticos da poesia moderna: Ezra Pound e T.S.Eliot. Voltando a Poe, a sua arte e seu pensamento crítico



não poderia deixar de ser tomada como uma “tocha olímpica” pelo poeta da Modernidade Charles Baudelaire.

Um dos contos que mais salienta as questões de mudança de perspectiva, os novos conceitos e muitos dos fundamentos da Modernidade é o conto *O homem da multidão*, de Edgar Allan Poe. Ele se tornou uma forte luz advinda do início do século para Baudelaire, que o traduziu e o apresentou à França, conseqüentemente a todo o mundo. Há neste conto muitos conceitos que poderiam ser levantados, mas um deles é o de *Arte pura* que Baudelaire tanto defendeu, uma arte sem a invasão de outros objetos e de outras áreas do conhecimento. Nos *Escritos sobre arte*, no ensaio *Arte filosófica* Baudelaire (2008, p.70) descreve a disparidade que há entre *Arte pura* e *Arte filosófica*. *Arte pura* refere-se ao ato de “criar uma magia sugestiva contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista”. A magia sugestiva é a arte feita sem intenções ou fixada a modelos, é o conceito de arte pela arte, ela não é feita de idéias nem fala sobre temas ou sentimentos. O crítico ainda acrescenta ainda uma descrição sobre o que chama de arte filosófica: “Quanto mais a arte quiser ser filosoficamente clara, mais ela se degradará e remontará ao hieróglifo infantil; ao contrário, quanto mais a arte se destacar do ensinamento, mais ascenderá à beleza pura e desinteressada”. A arte chamada de filosófica por Baudelaire é aquela que se preocupa em responder questões exteriores a seu campo, que se propõe a discutir temas sociais apenas, que é feita intencionalmente, procedida sem levar em conta a harmonia entre seus planos (conteúdo/ expressão), apresentando-se, por exemplo, como um texto histórico, onde há privilégio de fatos e não luzes que emanam das microestruturas.

O narrador do conto *O homem da multidão* afasta dos conceitos artísticos a Retórica, referindo-se a ela como uma disciplina frágil diante da literatura (da arte). Mais tarde Todorov dissertaria sobre este posicionamento Tzvetan Todorov (2013) em seu livro *Teorias do símbolo*, após percorrer os caminhos do signo para explicitar o nascimento da semiótica ocidental, como propõe no capítulo 1, busca no capítulo 2 mostrar de que modo a retórica entrou em decadência justamente pela forma como busca persuadir o receptor, ela busca meios de atingir um objetivo ao contrário da literatura (ou arte em geral) que para Todorov (2013, p. 93): “seja qual for a postura que tenhamos em relação à literatura, todos concordam em defini-la pela inutilidade”, chegando a afirmar no capítulo 4 que o trabalho estético se dá no ponto em que a




retórica termina. Do mesmo modo, o narrador do conto de Poe descreve a Retórica como *mad* (*louca, dsevirada*), uma vez que, por sua natureza, ela não serve aos intuitos da arte, nem em seu estado de criação (artista), nem em seu estado de recepção (leitor), loucos também devem ser aqueles leitores/receptores que acrescentam ao trabalho artístico a realidade e a natureza que ele se esforça para esvaziar e distanciar de si e consideram o trabalho artístico como engajado nos mais diferentes campos, que lhes são completamente exteriores.

Um dos aspectos mais relevantes do conto de Poe é a função do narrador, é ele que dá todas as perspectivas e cores aos olhos do leitor, até mesmo descrevendo o barulho captado e as sensações sentidas aproximando a poética de Poe à de Baudelaire no poema *Correspondências* ao propor que a arte crie sua própria natureza de sentidos e permita que o leitor viva um momento único de sinestesia criada a partir de seu interior. Sobre a criação desta natureza de sentidos, pode-se destacar um trecho do conto onde vários sentidos são evocados, na página 96 o narrador ao descrever a massa que tomava conta da rua diz: “trabalhadores exaustos de todo tipo, todos cheios de uma vivacidade ruidosa e descontrolada que irritava intoleravelmente os ouvidos e provocava um sensação dolorosa”. Um tema recorrente em Constantin Guys é captado pelo narrador de Poe, a mulher, demonstrando as camadas profundas que este tema pode trazer: “por fora feita de mármore de Paros, por dentro recheada de detritos”. A mulher como tema também é recorrente na obra de Baudelaire, neste trecho pode-se perceber a consciência criadora que não expõe apenas figuras por seus exteriores mas sim, pelas camadas profundas que a formam, não a apresentação do todo, mas o trabalho com as partes, com o aspecto semi-simbólico, a mulher em si é composta de várias formas, os vestidos acentuam as formas mas possuem um movimento em si, eles passam a ser na pintura de Constantin Guys mais que um simples acessório.

Outros pontos cruciais e conceituais sobre a figura do escritor e do narrador na obra de Poe podem ser observados, também, em dois momentos. O primeiro deles é o exato momento que o homem da multidão é flagrado pelo olhar do narrador, outro, no momento que ele desce para persegui-lo. Observemos o trecho abaixo:

“Com a cabeça encostada à vidraça, estava, pois, ocupado em escrutinar a turba, quando, subitamente, um semblante (o de um homem velho e decrépito, com uns sessenta e cinco ou setenta anos de




idade) entrou no campo de minha visão- um semblante que, por causa da impressionante peculiaridade de sua expressão, imediatamente prendeu e absorveu toda a minha atenção. Nunca tinha visto antes qualquer coisa que se assemelhasse, ainda que remotamente, àquela expressão [...]" (BAUDELAIRE, 2010, p.97).

Ao captar a figura do homem em meio à multidão, o narrador diz: “Com a cabeça encostada à vidraça [...]”. O contato com a vidraça gera a imagem de um corpo que parece ser absorvido por aquele signo que, como descrito acima, é o signo da transposição do olhar de um espaço fechado e burguês (ironia ao espaço artístico tradicional) para um novo espaço completamente aberto a possibilidades, pronto para receber a multidão. A sintaxe do parágrafo assim como as relações entre os elementos sógnicos criam uma interação dialética entre narrador e ação pois, do mesmo modo que a figura absorveu toda a atenção do narrador, ele também é absorvido, é como se, nas relações simbólicas que se instalam no texto, o ser do narrador fosse absorvido pela vidraça e lançado à rua antes mesmo de “sua pessoa” para lá se encaminhar. A figura captada é nobre, mas não no sentido de estratificação social, é nobre para que sirva de substância artística e também, é um tipo de personagem que integra inovação na perspectiva artística pois não pertence à nobreza, é um homem “decrépito”, que em si supera as figuras do demônio pintadas por Moritz Retzsch, reafirmando as possibilidades de expressão completamente únicas daquele homem em meio à multidão.

Todas as concepções apresentadas pelo conto de Poe, aqui analisado focalizando os três parágrafos iniciais, produz em suas conexões internas o que se pode chamar de digressão, deste ponto adiante o narrador sairá de sua perspectiva exterior em direção à rua (vista de dentro do hotel pela *bow window*) para se juntar aos passantes e a tudo o que observou até o momento que focalizará a figura central de seu olhar em meio à multidão. Aspectos semelhantes de ponto de vista e procedimentos poderão ser observados nas obras de Constantin Guys e Baudelaire.

Constantin Guys, um pintor de poemas


É difícil datar exatamente o trabalho de Constantin Guys, ele nem mesmo os assinava, só estão impressos em sua obra um sentimento de inovação da arte pictórica, assim como um olhar catalisador de novos temas, percorrendo todas as esferas da



sociedade sem se privilegiar alguma delas. Um fato importante sobre este exímio pintor é que nada em seu trabalho foi intencional, ele nem mesmo tinha a pretensão de ser chamado de artista, este afastamento da pessoa do artista do objeto é também um fundamento que une os artistas escolhidos para esta pesquisa, eles se neutralizam, permitindo que a arte fique estampada ao leitor de maneira pura, nobre. Eles têm a clara noção de que o verdadeiro artista é um receptáculo de signos.

Impressos na pintura de Constantin Guys estão a rapidez do cotidiano, a desfigurativização do próprio ser humano trazida com o processo de Industrialização, com a Modernidade, não faria sentido pintar o humano como visto de uma perspectiva congelada e ligada àquelas representações que antes constituíam o campo social, como se nada tivesse mudado. Para o gênio de Constantin Guys, a rapidez com que o mundo se sobrepôs ao ser humano era mostrada de variadas formas em cenas perpletas de movimento, pessoas nas ruas, nas saídas de teatros, de prostitutas nos cabarés a madames em carruagens, militares pomposos em seus cavalos e de repente rendidos à vida ordinária dos bares, rendidos às mulheres, entre outros. Por isso, os próprios temas de Constantin Guys possuem movimento, a mulher é pintada em suas várias faces, desnudada daqueles ideais românticos de delicadeza e pureza, aquela musa que inspirava os artistas agora foi desmascarada e mostrou seu verdadeiro ser.

Para tentar penetrar no mundo de Constantin Guys, os elementos do ensaio de Baudelaire (*O Pintor da Vida moderna*) são vitais aos intuitos críticos, alguns relatos que dizem respeito à conduta social e moral do pintor enquanto pessoa nos darão ideia da conduta de seus próprios quadros. Ele em si é um dândi, pois está inserido em todas as camadas da sociedade (e assim o quer), mas se mantém neutro e distante, dentro de si, de todas elas. Em seu livro *Arte Moderna*, ao tratar de Constantin Guys, Giulio C. Argan (2010, p.70) escreve que “Baudelaire admirava seu estilo gráfico ágil e refinado, mas ainda mais o seu dandismo, que não só o fazia escolher na vida social o que havia de mais raro e significativo, como até mesmo desprezar sua profissão de artista, levando-o a se proteger com o anonimato, a evitar o sucesso.”. O dândi é um homem que frequenta desde os salões nobres até as periferias e bordéis sem que se deixe levar pelo espaço que se encontra, pelo contrário, utiliza estes espaços como espaços de observação, de coleta de detritos que se reunirão segundo suas próprias ordens em sua



mente e darão vida a seus quadros. Nada disso, porém, é intencional, ele pinta a reunião (des)ordenada destes detritos pois é assim que seu gênio é deste gênero que seu espírito é dotado. Baudelaire escreve que ele poderia ser considerado um filósofo, mas se o título fosse dado ao pé da letra, atribuindo-lhe um sentido *metafísico*, seria para o Sr.G. uma desonra. Constantin Guys, se filósofo, é aquele pensador da própria arte, é aquele que reviu e deu vida a novos conceitos por meio da arte pictórica.

O dândi é dotado naturalmente de censo estético e não pertence necessariamente à nobreza, escolhe viver de maneira leviana e superficial quanto à riqueza material, são burgueses que apenas imitam a aristocracia em seus costumes e vestes. Para Baudelaire (201, p.66) o dândi é um ser revelador “de oposição e revolta; são todos representantes do que há de melhor no orgulho humano, dessa necessidade, bastante rara nos homens de hoje, de combater e de destruir a trivialidade”. Pode-se dizer então que o dândi é o próprio gênio, dotado do estético e da capacidade artística, que não se apega a formas fixas de ser e agir, ao invés disso, passa a combater o comum, o olhar e a forma de viver do dândi são, portanto, semelhantes aos do flâneur. É o personagem que pode viver bem sem a necessidade de fortunas doadas pelos artistas românticos a seus personagens. Sendo livres de convenções sociais que geram ócio, o dândi não precisa fixar horários em sua jornada de vida, pode observar o movimento da cidade por todo um dia e/ou noite. O dândi pode se movimentar em meio à multidão observando cada detalhe que se passa, os gestos, os olhares, ele conhece todos os costumes da sociedade.

Mais do que eleger os principais temas na pintura de Constantin Guys é preciso que o trabalho crítico perceba o modo como eles atuam internamente. Falou-se no capítulo 1 sobre a rua, onde a perspectiva aborda várias figuras em um espaço, ainda que não tão distante no quadro analisado (Na rua), um traço de estilo salta às vistas, um modo de proceder com seus instrumentos que geram várias interações metonímicas percorrendo todos os elementos, dando ao quadro aquele mesmo caráter de espiral, cíclico do conto *O homem da multidão*. Cíclico para as obras aqui dispostas não possui o caráter de repetitivo mas, ao contrário, o de interações infinitas que se dão entre todos os elementos, como na imagem criada no capítulo 1 sobre a espiral no *Livro do desassossego*. Neste capítulo, após percorrer alguns traços da poética de Constantin Guys, será mostrada uma perspectiva inversa, quando o olhar focaliza apenas uma das

figuras (no caso, a mulher), estabelecendo relações sintagmáticas e paradigmáticas na própria figura da mulher e do vestido, demonstrando que a moda também é transformada em substância de expressão nas obras do pintor. Além destes temas e perspectivas diferentes, há ainda temas de especulação profundamente ricos como a figura do militar e a do dândi, que também foram captadas pelo narrador no conto de Poe.


O militar é captado por sua posição ativa e alma guerreira, são signos da servidão e da prontidão, representam uma parte da arte que está disposta a morrer por uma causa. Mesmo diante da seriedade de seus cargos, eles convivem com a sociedade em sua totalidade, conseguem se despir da autoridade para se vestirem de alteridade na mesma escala, descem da guarda dos palácios mais ricos ou das guerras e se entregam à vida boêmia dos bordéis com a mesma proporção, da escolta de madames integrantes da nobreza, passam a cortejar prostitutas em bordéis. Esta relatividade é também captada em seus movimentos ativos sobre os cavalos, na retratação das cenas de guerra onde eles estão entregues e compenetrados. Os soldados voltando das batalhas, um movimento invisível daquele que esteve a ponto de morrer e que, voltando da luta, carrega um movimento de orgulho e vitória dentro de si.



Dois militares e três mulheres

No quadro *Dois militares e três mulheres* pode-se perceber o modo como o signo do militar é amplo, eles estão vestidos com seus uniformes mas neste quadro estão despidos do poder que possuem. Eles parecem, mais do que se equiparar às mulheres, passar a ser parte integrante de seu conjunto pelo modo como o vestido da mulher iconizada ao centro se integra à figura do soldado. Mais uma vez, há no quadro a retratação da mulher e um fundo negro que esconde justamente o universo deste tema nas obras de Constantin Guys. A mulher é como um objeto estético em si, que emoldura seus próprios conceitos, e ainda carrega em seu corpo ornamentos que a tornam um signo capaz de absorver e interagir com todos os elementos artísticos. Seus vestidos são verdadeiros universos em si, possuem movimento e vida formando com aquela que o veste um todo indivisível. Pode-se encontrar em Constantin Guys uma tendência à abstração em seu estilo, as figuras, apesar de ele viver uma época considerada Realista na pintura, não se apresentam seguindo os mesmos padrões. Em muitas delas encontramos uma verdadeira “multidão” de pinceladas e uma vasta quantidade de elementos se misturam cromaticamente dando a ideia de uma reunião das partes formando um só. Pode-se ligar este aspecto ao modo como a multidão que invade o olhar do narrador de Poe é descrito. O quadro abaixo dará uma ideia do estilo e da própria poética de Constantin Guys:





Carruagens e Promenaders na Avenida Champs-Élysée

No quadro *Carruagens e Promenaders na Avenida Champs-Élysées* o que se vê são esboços de figuras apresentadas metonimicamente, o espaço é completamente coberto por elas, não há claramente um retrato da natureza, o horizonte está na mesma altura de todos os outros elementos; o céu está na mesma proporção que as figuras, a iconização das árvores se dá por traços semelhantes aos que formam as figuras humanas e, ao lado esquerdo onde estão os ícones de troncos, eles parecem surgir justamente das próprias figuras humanas. As manchas por toda a parte superior do quadro sugerem copas de árvores e folhas, mas são borrões e riscos desordenados e indeterminados. Constantin Guys, como se pode ver em todos os seus quadros, é avesso ao ateliê, ao modelo, a tudo que enclausura e limita seu espírito, seu espaço é o mundo e tudo o que nele está. Se há *realismo* em sua pintura, é aquela retratação não tendenciosa e romântica, uma retratação que estampa a realidade sem se igualar a ela por parecer ser, pela magia sugestiva de suas obras. O leitor é sufocado pela grande quantidade de signos e pela falta de uma perspectiva, de um eixo que ordene a visão, que aliás, não consegue identificar os elementos constitutivos do quadro.

Sobre o estilo de Constantin Guys, Baudelaire exalta o modo como ele coloca suas impressões sobre o papel, ele as dispõe como vêm à sua memória, sem desenhar cada traço minuciosamente, sem esboçar modelos a serem preenchidos, os elementos de sua pintura ganham vida segundo suas próprias naturezas. Baudelaire (2010) dá a idéia do que considera um precioso estilo, Constantin Guys faz linhas, pontos com o carvão no papel e assim delimita os elementos no espaço; logo após esta disposição, a tinta em aguada é aplicada com leves coloridos e só no último momento os contornos são fixados; terminada esta etapa do “croqui” ele retoma muitos deles para modulá-los. Era justamente este modo aparentemente simples de pintura demonstrador de uma verdadeira implosão inovadora que Baudelaire admirava acima dos outros pintores. Considerando um final, este breve panorama sobre a obra de Poe e Constantin Guys nos dá uma visão do que foram os elementos construtivos do que hoje se chama Modernidade.

Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio C. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Concepção e organização: Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu; tradução e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

_____, Charles. *Escritos sobre arte*. Organização e tradução: Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Editora Hedra, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHKLOVSKI, Viktor. *Arte como procedimento*. In: Teoria da Literatura: Textos dos Formalistas Russos. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

DIDEROT, Denis. *Carta aos cegos endereçada àqueles que enxergam/ Carta aos surdos e mudos endereçada àqueles que ouvem e falam*. São Paulo: Editora Escala, 2006.

FRYE, Northrope. *Introdução polêmica*. In: Anatomia da Crítica. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

GONÇALVES, Aguinaldo J. *Signos (em) cena*. Cotia: Editora Ateliê Editorial, 2010.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. Trad. Maria Helena de Freitas. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lucia Helena França Ferraz. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2ª ed. São Paulo, Paz e Terra, 2003.



INTERDISCURSO PICTÓRICO E NATURALISMO EM CAMILLE LEMONNIER

Rubens Vinícius Marinho Pedrosa (UFRJ- CNPq)¹

Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina (UFRJ)²

Resumo: O presente trabalho propõe examinar o modo como o interdiscurso pictórico existente na obra de Camille Lemonnier é ressignificado em *Les Deux consciences*. O romance traz a reencenação de um dos processos movidos contra o escritor, a estética de suas obras possuindo grande implicação nos episódios judiciais. Além disso, o elemento cultural flamengo constituiria uma parte importante do projeto de naturalismo belga, em especial como distinção frente à mesma estética literária na França, onde se desenvolveu primeiro. São considerados na discussão das questões que se apresentam os conceitos de campo literário e possíveis estéticos (Pierre Bourdieu), transferências culturais (Michel Espagne) e iconotexto (Liliane Louvel).


Palavras-chave: Camille Lemonnier; naturalismo; literatura belga; pintura.

O romance *Les Deux consciences*, de Camille Lemonnier (1844-1913), publicado em 1902, tematiza o processo judicial movido contra seu autor em 1900. O personagem principal é Joris Wildman, um escritor naturalista que enfrenta uma verdadeira batalha frente à moral de fundo cristão, representada pelo juiz Moinet, que move um processo contra uma das obras de Wildman, *Terre Libre*, sob acusação de atentado ao pudor. Wildman é então um *alter ego* de Camille Lemonnier, autor do romance, tendo Moinet como antagonista das ideias contidas em suas obras, que propunham um naturalismo panteísta e pagão, carregado com uma forte carga de erotismo.

Camille Lemonnier teve três processos movidos contra ele ao longo de sua trajetória de escritor. O primeiro ocorreu em Paris, em 1888, motivado pelo conto “L’Enfant du crapaud”, publicado no periódico parisiense *Gil Blas*. Muito mais do que reprovar o tema do romance, uma greve fracassada que termina em uma orgia coletiva, o Procurador da República francesa, Ayrault, enxergou um agravante nas descrições cruas existentes no conto. Camille Lemonnier teve como advogado de defesa Edmond Picard que, além de jurista, foi uma personalidade

¹ Graduado em Letras Português-Francês (UFRJ), mestrando em Literaturas de Língua Francesa (UFRJ). Contato: rubens.escritor.fantasma@gmail.com


² Doutor em Letras Neolatinas (UFRJ), Professor Associado de Língua Francesa e Literaturas de Língua Francesa (UFRJ). Contato: pp-conde@uol.com.br



importante no campo literário belga, sendo um dos fundadores da revista literária *L'Art moderne*. Na defesa de Camille Lemonnier, Picard atribuiu os alegados exageros nas representações contidas no conto a um temperamento essencialmente belga do escritor, que se traduziria em descrições cruas, considerando que Lemonnier transpunha para suas obras o colorido pulsante da tradição pictural flamenga. O segundo processo se deu em Bruxelas, no ano de 1893, motivado pela novela *L'Homme qui tue les femmes; mémoires de l'assassin*, publicada no *Gil Blas illustré* de Paris. Já o processo de 1900, ressignificado no romance *Les Deux consciences*, foi motivado pelo romance *L'Homme en amour* (1897). Camille Lemonnier foi novamente defendido por Edmond Picard que, assim como no primeiro processo, sublinhou o interdiscurso pictórico existente na obra do escritor para refutar as acusações de atentado ao pudor. Além disso, o caso causou grande comoção na imprensa belga à época, trazendo à tona um forte debate sobre a autonomia da literatura, movimentando o campo jornalístico e o meio literário do país.

Em *Les Deux consciences*, a estética do escritor ficcional Joris Wildman é associada à pintura, mais precisamente à tradição pictórica oriunda dos Países Baixos. As descrições pungentes e representações cruas encontradas em suas obras, que motivaram o processo judicial, seriam transposições literárias dos quadros pintados por artistas flamengos dos séculos XVI e XVII, como Peter Paul Rubens (1577-1640), Jacob Jordaens (1593-1678) e Pieter Brueghel (1525-1569). O mesmo interdiscurso pictórico relativo à estética dos pintores flamengos seria amplamente utilizado por Camille Lemonnier em seus romances desde suas primeiras obras, como *Les Charniers*, de 1880 e *Un Mâle*, de 1881. Camille Lemonnier foi considerado aquele que definiu as bases do que viria a ser a literatura naturalista belga, feita das mesmas tintas de um Brueghel ou de um Rubens. Esta seria uma razão determinante para a sua eleição como representante da geração de escritores belgas em atividade a partir dos anos oitenta do século XIX, período no qual a Bélgica conheceu um “despertar literário”, com escritores engajados em dar uma feição nacional às obras produzidas no país, expressão do que se chama de “alma belga”, feita dos elementos valão e flamengo, com um relevo neste último (LEMONNIER in GORCEIX, 1997, p. 197). Outros escritores criaram suas obras a partir dessa estética, como Georges Eekhoud (1854-1927), Eugène Demolder (1862-1919) e Georges Virrès (1869-1846).

Les Deux Consciences, publicado em 1902, ao trazer uma ressignificação da estética pictural de Camille Lemonnier, reencena as tensões existentes no campo literário belga de



então e, ao mesmo tempo, sua trajetória, na qual se incluem marcadamente os processos judiciais. O capítulo IX do romance traz de modo nítido o modo como sua carreira literária, a estética pictural e os processos se relacionam estreitamente. Em um momento de reflexão, Joris Wildman traça considerações sobre suas obras e o engajamento que elas constituíam para ele, de modo que ele decide que deve enfrentar o juiz que move o processo contra ele. Em um trecho do capítulo, Wildman lembra ocasiões nas quais as representações cruas existentes em suas obras foram objeto de polêmica:

Acerbas polêmicas em nome da decência tentaram conter esse poderoso clamor de vida, esse retorno à sinceridade da natureza. Condenavam não somente a temática em seu veemente trabalho de observação, mas até mesmo na cor brilhante e sensual do estilo, a sonora e turbulenta polifonia dos vocábulos como o bulício de uma quermesse. (LEMONNIER, 1902, p. 112)³

A motivação da polêmica não seria apenas a temática de suas obras, desenvolvidas a partir de uma observação minuciosa que é própria da literatura naturalista, mas as cores vívidas e sensuais do estilo, que se traduziriam em um mosaico verbal comparável à efervescência de uma quermesse. Camille Lemonnier faz uma referência direta ao que seria a tradução literária do pictural flamengo. Sua escrita colorida, repleta de neologismos, arcaísmos e dialetos oriundos da fala dos populares é conhecida como *style corruscant*. (CHAVASSE, 2015, p. 3). Fica patente, na argumentação do trecho destacado, a alusão às lutas simbólicas (BOURDIEU, 1996) presentes no campo literário belga, com a moral das artes que buscava prevalecer sobre a moral civil, enquanto esta buscava historicamente exercer controle sobre a primeira. Os processos judiciais constituem um importante campo de batalha no qual a literatura se bate por sua legitimidade e o fato de a estética associada à obra de Camille Lemonnier aparecer no romance como um modo de refutar as acusações de pornografia dirigidas à Joris Wildman seria sintomático das implicações que elas possuem no campo literário belga e nas lutas simbólicas nele presentes.

No mesmo capítulo do romance, Joris Wildman traça considerações acerca do seu romance, *Terre Libre*, que motiva o processo por atentado ao pudor. A obra em questão propõe uma recriação da gênese bíblica na qual o escritor coloca o paraíso em Flandres e nele, um Adão e uma Eva livres da noção cristã de pecado:

³ As traduções de trechos do romance estudado, assim como de textos que constam nas referências bibliográficas em versão original são de responsabilidades dos autores deste artigo.

Eles então tiveram ciência de que, segundo a vontade divina, seus corpos e cada uma das partes de seus corpos lhes haviam sido proporcionado como um frescor e um gozo. Era o cântico à alegria do mundo, origem e fim dos seres. A Flandres sensual e grave, mística e gluttona, teve aí seus Vedas aquecidos pelo barro natal. A suntuosa e terna carnalidade de um Rubens, as lóuras beatitudes dos paraísos de Brueghel palpitarão no brando e vital realismo da raça. (LEMONNIER, 1902, p. 121)

A literatura de Joris Wildman, trazendo um episódio bíblico representado de maneira pagã, pode ser compreendida no conjunto do romance como um contraponto à moral civil de fundo cristão, representada pelo juiz Moinet, que deseja condenar suas obras. É notório, no entanto, que o panteísmo de Wildman assinala questões que se relacionam mais com o estético, sendo essa Flandres mítica associada aos pintores Pieter Brueghel e Peter Paul Rubens. Observando os quadros dos pintores citados, é possível notar as afinidades estéticas e temáticas que tanto o personagem-escritor Wildman quanto Camille Lemonnier estabelecem com eles.⁴



Pieter Brueghel - Recenseamento de Belém (1566). Museu de Belas Artes da Bélgica, Bruxelas, Bélgica.



Pieter Bruegel – A dança nupcial (1566). Instituto de Artes de Detroit, Michigan, Estados Unidos.


⁴ Todos os quadros presentes nesse trabalho encontram-se disponíveis na internet, através do site Wikimedia Commons. <https://commons.wikimedia.org>.



Peter-Paul Rubens - Quermesse Flamenga (1635). Museu do Louvre, Paris, França.

O primeiro quadro, “Recenseamento em Belém” de Pieter Brueghel, coloca uma cena bíblica em meio à Flandres rural, com São José e a Virgem Maria passando quase despercebidos em meio aos trabalhadores rurais. Em contraste com a terra, o céu e as construções, destacam-se as cores fortes das vestimentas, em particular o manto de cor púrpura da Virgem Maria. As mesmas cores fortes são utilizadas nos personagens dos quadros “Dança campesina”, de Brueghel e “Quermesse flamenga”, de Rubens. Enquanto no primeiro quadro está presente o misticismo inserido em uma cena banal, os dois outros retratam cenas típicas da vida campesina - a dança nupcial e a quermesse - traduzidas em cores intensas e em representações generosas, nas quais se mostram uma abundante carnalidade. A picturalidade flamenga traduzida em descrições literárias presentes na obra de Camille Lemonnier implicaria na criação de iconotextos, ou seja, a inserção da imagem no texto (LOUVEL, 2006, p. 193). Considera-se, então, que ocorre na interseção existente entre literatura e pintura uma “tradução” de um sistema semiológico em outro, não constituindo uma relação de identidade (LOUVEL, 2006, p. 195). Desse modo, as descrições possuiriam um sistema próprio, ainda que, no caso de Lemonnier, a pintura flamenga seja um elemento importante em sua literatura, a analogia a essa tradição permanecendo pertinente.

Camille Lemonnier estabeleceu essa relação com as pinturas da tradição flamenga pois elas integram um elemento estético que se apresentava a ele, constitutivo de um *habitus* entre os belgas. Seguindo esta hipótese, fala-se em termos de *possíveis estéticos* (BOURDIEU, 1996, p. 265). Camille Lemonnier teria efetuado suas escolhas estéticas dentro de um número de possibilidades que se ofereciam a ele e que, no entanto, poderiam ser recusadas. O interdiscurso pictórico, presente na obra de Camille Lemonnier, pode ser também entendido




como uma afirmação cultural, a pintura flamenga enquanto herança cultural integrada em sua obra como elemento de distinção cultural pertinente ao campo literário belga. Isso se efetuará, sobretudo, em relação ao campo literário francês. A Bélgica, desde sua constituição tardia como país, em 1830, sempre manteve uma relação de trocas com a França no âmbito das artes e da literatura, o que é facilitado em grande parte pela proximidade geográfica entre os dois países e pelo uso da língua francesa. Advém, então, dessa proximidade um desejo de singularizar-se culturalmente por parte da Bélgica, o elemento pictural flamengo constituindo-se como um importante traço de distinção cultural frente ao campo literário francês. O processo judicial movido contra Lemonnier em 1888, em Paris, pode ser entendido como um momento no qual a proposta estética do escritor, instrumentalizada na defesa de Edmond Picard, afirma as especificidades da literatura belga de língua francesa.

A pintura flamenga enquanto elemento de distinção cultural do campo literário belga pode afigurar-se em estratégia fundamentalmente política. Além disso, quando se pensa no escritor francês Joris-Karl Huysmans (1848-1907), é possível enxergar a estética pictural flamenga como não pertinente apenas ao campo literário belga. Nascido Charles-Marie-Georges Huysmans, passou a assinar como Joris-Karl quando lançou o volume de poemas em prosa *Le Drageoir à épices* (1874), para marcar a sua ascendência holandesa e a estética pictural oriunda da pintura dos Países Baixos que desejava transpor para sua literatura (CATHARINA, 2005, p. 104). Em *Le Drageoir à épices*, há um poema em prosa intitulado “La Kermesse de Rubens”, no qual o narrador, errando pela Picardia, acaba por chegar a um baile de pescadores que ele associa a uma quermesse de Rubens:


No lugar desta súa de vadios recolhida em uma sarjeta qualquer, tinha diante de meus olhos rapazes de semblante honesto e delicado; no lugar de rostos rotos e carcomidos pelos unguentos, desses olhos esverdeados e ressecados pela libertinagem, desses lábios pequenos orlados de carmim, eu via faces volumosas e vermelhas, olhos vivos e alegres, lábios espessos e tímidos de sangue ; eu via desabrochar, no lugar de carnes murchas, carnes robustas como as pintadas por Rubens, bochechas rosadas e firmes, como gostava Jordaens (HUYSMANS, 1874, p. 18)

As figuras típicas das quermesses de Rubens surgem para o narrador huysmansiano como pertencentes à vida urbana de seu tempo, penalizada pelos males da modernidade. No lugar das carnes sem viço, carnes robustas, bochechas firmes e rosadas, como as de Rubens e Jordaens. Temos, do mesmo modo que nos trechos do capítulo IX de *Les Deux consciences*,



uma referência direta aos pintores flamengos de modo a afirmar escolhas estéticas. Lemonnier e Huysmans tinham uma relação de proximidade muito frutífera para a literatura de ambos. Os dois escritores mantiveram correspondência durante um período de suas trajetórias, nas quais compartilhavam afinidades estéticas, além de traçar estratégias para obter visibilidade em ambos os campos literários - belga e francês (HUYSMANS, 1957). Além disso, Lemonnier e Huysmans publicaram, durante o ano de 1877 até meados de 1878, na revista literária belga *L'Artiste*. A revista constituiu-se como uma importante via através da qual a literatura naturalista aportou em solo belga, publicando, além de Huysmans e Lemonnier, outros escritores naturalistas franceses como Henry Céard (1851-1924), Edmond (1822-1896) e Jules de Goncourt (1830-1870) e Émile Zola (1840-1902). Este último teve o seu polêmico romance *L'Assommoir* (1877) francamente acolhido pela revista, com diversos artigos defendendo-o das acusações de pornografia dirigidas contra ele. Considerando as trocas entre os naturalistas belgas e franceses, é possível pensar no modo como o naturalismo se desenvolveu na Bélgica em termos de transferências culturais (ESPAGNE, 2012), com o naturalismo sendo apropriado e ressignificado no país. Entretanto, ao se considerar o naturalismo enquanto movimento literário internacional, com manifestações em diversos países, não se pensaria na primeira manifestação do naturalismo - que se deu na França - em termos de originalidade, os outros modos como a estética se desenvolveu tendo tanta legitimidade quanto o primeiro (ESPAGNE, 2013).

Com relação ao interdiscurso pictórico presente na obra de Lemonnier e Huysmans, é possível ver nele afinidades com a estética naturalista em si: a tematização de cenas da vida cotidiana e as representações que primam por um efeito de realismo, ligadas a um desejo de apreender o universo sensível do modo mais detalhado possível, compreendido como uma busca de apuração técnica dos pintores (ALPERS, 1999, p. 159-160), preocupação que será compartilhada com os escritores naturalistas, notadamente. Além disso, a pintura oriunda dos Países Baixos compartilha algumas das características atribuídas a ela com outro movimento artístico, o impressionismo. As pinturas de temas ligados ao banal e à natureza foram igualmente incorporadas pelos naturalistas franceses em suas descrições, sobretudo em determinado momento do campo literário francês no qual os pintores impressionistas e os escritores naturalistas uniram forças, visando a autonomização do campo pictórico (JURT, 2003). Desse modo, a pertinência da pintura flamenga enquanto herança artística como distinção do naturalismo belga em relação ao naturalismo francês é passível de ser



relativizada. Entretanto, a ela ainda é atribuído um valor de afirmação cultural, de cunho sobretudo político, de grande importância nas lutas simbólicas presentes no campo belga, razão pela qual a estética pictural atribuída a Camille Lemonnier é reeditada no romance *Les Deux consciences*.

BIBLIOGRAFIA:

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever – a arte holandesa no século XVII*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo artístico*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Quadros literários “fin-de-siècle”. Um estudo de Às avessas, de Joris-Karl Huysmans*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2005.

CHAVASSE, Philippe. Georges Eekhoud et son terroir incarné. *Excavatio*. Edmonton, vol. XXV, 2015. Disponível em: <<https://sites.ualberta.ca/~aizen/excavatio/archives/v25.html>>. Acessado em: 04/08/2017.

DENIS, Benoît. Engagement littéraire et morale de la littérature. In. : BOUJU, Emmanuel (dir.), *L’engagement littéraire*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 31-42.

ESPAGNE, Michel. La notion de transfert culturel. *Revue Sciences/Lettres*, nº1, 2013. Acessado em : <https://rsl.revues.org/219> Acessado em: 04/08/2017.


_____. Transferências culturais e história do livro. Tradução de Valéria Guimarães. *Livro: Revista do Núcleo de Estudos do Livro e da Edição*, nº 2. São Paulo: USP, p. 21-34, agosto de 2012.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Le Drageoir à épices*. Paris: E. Dentu, 1874. Disponível em : < <ark:/12148/bpt6k10455721> >. Acessado em: 04/08/2017.

_____. *Lettres inédites à Camille Lemonnier*. Genebra : Librairie Droz ; Paris, Librairie Minard, 1957.

JURT, Joseph. Champ littéraire et champ artistique en France (1880-1900). *Terceira Margem*. Rio de Janeiro: nº 8, p. 82-102, 2003.

LÈBRE, Gaston. L’Enfant du crapaud. In. : ____ (dir.). *Revue des grands procès contemporains* ; tomo 6. Paris: A. Chevalier-Maresq, p. 559 - 581, 1888. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65524654/f567.image.r=Camille%20Lemonnier?rk=3819761;2>. Acessado em: 08/07/2017.



LEMONNIER, Camille. La vie belge. In: GORCEIX, Paul (ed.). *La Belgique fin de siècle*. Bruxelas: Ed. Complexe, 1997, p. 63-214.

_____. *Les Deux consciences*. Paris: Ollendorff, 1902. Disponível em: <http://www.aml-cfwb.be/numerisation/auteurs/706> Acessado em: 04/08/2017

_____. *Nos flamands*. Bruxelles: Ed. Rozem, 1869. Digitalizado por University of Ottawa. Disponível em: < <https://archive.org/details/nosflamands00lemo> > Acessado em: 04/08/2017.

LOUVEL, Liliane. A descrição pictural – Por uma poética do iconotexto. Tradução de Luiz Claudio Vieira de Oliveira e Márcia Arbex (revisão). In.: ARBEX, Marcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de pós-graduação em Letras: estudos Literários – Faculdade de Letras – UFMG, 2006, p. 191- 220.

LITERATURA E TEATRO ÉPICO: OS EFEITOS DE DISTANCIAMENTO

EM ANÁ, ZÉ E OS ESCRAVOS

Sidnei Boz¹

Resumo: Este trabalho procura observar os efeitos de distanciamento do teatro épico brechtiano, presentes na peça *Ana, Zé e os Escravos* (1980) do dramaturgo angolano José Mena Abrantes. Estes efeitos conferem a obra literária uma estrutura de revista, oportunizando cortes na representação dramática, trazendo ao teatro vários “presentes históricos” de forma a apresentar cada cena independente uma da outra. Nesta peça de teatro angolano, os efeitos de distanciamento percebidos como recursos estéticos visam uma quebra da ilusão do palco teatral, abordando a temática da escravidão com a pretensão de despertar junto ao público uma ação transformadora em prol dos interesses sociais.

Palavras-chave: Literatura Angolana; Teatro Épico; Escravidão; *Ana, Zé e os Escravos*.

O teatro épico se desenvolve no início do século XX, a partir da adaptação de técnicas do cinema trazidas ao palco por Piscator. Nesta forma de teatro, as cenas se mostram independentes como se fossem uma revista e podem se remeter a vários presentes históricos, apresentando recortes de diferentes épocas. Com Brecht o teatro épico ganhou um maior acabamento estético por meio do efeito de distanciamento, também chamado de efeito de estranhamento, ou efeito “V”. Esses efeitos servem para eliminar a ilusão do palco teatral, distanciando personagem - ator - público, com vistas a apresentar uma mensagem de intervenção social.

Podemos observar algumas destas características em *Ana, Zé e os Escravos*, peça que recebeu o prêmio “Sonangol” de Literatura em Angola. A obra possui cinco “Momentos” – termo utilizado pelo dramaturgo José Mena Abrantes, para as divisões cênicas da peça. Observa-se desde o início, a perspectiva didática do teatro épico. Conforme Rosenfeld o:

intuito didático do teatro brechtiano, é a intenção de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora. O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês. (ROSENFELD, 1985, p. 148).

¹ Doutorando em Estudos Literários PPGEL/UNEMAT

Com vistas a esta eliminação da ilusão, já na descrição dos elementos de cenográfica, Mena Abrantes detalha como pretende construir os efeitos de distanciamento palco/plateia: “Todos estes elementos vão cumprir diversas funções durante a peça. As mudanças de cena são feitas à vista do espectador e não há qualquer intervalo ao longo da obra.” (ABRANTES, 1999, p.62).

No Momento I da peça (introdução) que é intitulado: “Nossos Pais Viviam ... (Fins do século XV)” é descrita a chegada dos portugueses à África. A primeira parte dessa cena é uma pantomima, isto é uma cena realizada somente com gestos e expressões, sem uso de fala e que conta uma história. A imagem que é apresentada é a de atores vestidos de preto, em posição fetal, ao redor de uma caixa negra, sobre a qual cada um tem um braço estendido. Lentamente eles se erguem, a procura de um som (de tambor ou flauta) que vai aumentando.

Ocorre um embate entre guerreiros do grupo vestido de preto e outro grupo que surge de repente, vestido de branco. Os guerreiros vestidos de branco conseguem capturar um guerreiro vestido de preto, numa espécie de jaula e só então a primeira fala será apresentada por um guerreiro vestido de preto, que observava sem envolver-se na disputa. O texto, conforme o autor, é uma adaptação da tradição oral dos Bapende orientais:

Nossos pais viviam numa grande planície junto ao mar...
Tinham animais e culturas. Tinham salinas e bananeiras...
De repente viram sobre o mar surgir um grande barco...
Este barco tinha asas muito brancas, brilhantes como facas...
Os homens brancos saíram da água e ficaram imóveis na praia...
Os nossos antepassados tiveram medo. Disseram que eram os “vumbis”,
os espíritos que regressam...
Repeliram-nos para o mar com frechadas...
Mas os “vumbis” vomitaram fogo com um barulho de trovão...
Muitos homens foram mortos. Muitos fugiram. Outros ficaram junto do
grande mar...
Então os homens brancos desembarcaram de novo. Pediam galinhas e
ovos. Davam tecidos e missangas...
Pediam ouro, marfim, escravos!... (ABRANTES, 1999, p. 64-65)

A escravidão – exploração do trabalho escravo e a escravatura – comércio de escravos são os temas que interligam os diferentes “momentos” da peça. Utilizar-se do passado, da cultura, da tradição ou de eventos históricos, como forma de construir uma mensagem intervencionista no presente junto ao público leitor/plateia, é um dos objetivos do teatro épico.

No Momento II é levada à cena a história de Dona Ana Joaquina, uma famosa mercadora de escravos que viveu Angola no século XIX. A personagem deixa claro, desde

a sua primeira fala o que pensa sobre o assunto. Ao ver um escravo sendo chicoteado, marca historicamente o momento de sua fala e diz:

D. ANA

Parem com isso! (*desce da tipoia*) Então vocês não sabem que neste histórico ano de 1836 a escravatura já acabou?... (*Arranca o chicote da mão de um dos servidores e olha de frente o escravo preso. Este sustenta o olhar. D. Ana chicoteia-o.*) Acabou, mas não para os escravos de D. Ana. (ABRANTES, 1999, p. 66, grifos do autor).

A ironia presente na fala da personagem, que age em relação às leis da escravatura como se as mesmas não se aplicassem a si própria, é um efeito literário muito utilizado pelo teatro épico, conforme Rosenfeld (1985). A ironia gera certa distância da personagem em relação a sua própria fala, como se esta estivesse apresentando-a, culminando com o gesto de chicotear o escravo para “incorporar” a verdadeira “D. Ana”.

Se observarmos a perspectiva histórica, percebemos melhor a ironia presente na fala de D. Ana na peça. Em 1836, ocorreu a proibição do tráfico de escravos, no Decreto que Sá Bandeira publicou em Portugal, sob constantes exigências da Inglaterra:

O infame tráfico dos negros é certamente uma nódoa indelével na história das Nações modernas; mas não fomos nós os principais, nem os únicos, nem os piores réus. Cúmplices, que depois nos arguíram tanto, pecaram mais, e mais feiamente. Emendar pois o mal feito, impedir que mais se não faça, é dever da honra portuguesa, e é do interesse da Coroa de vossa majestade... (PORTUGAL, 2017).

Entretanto, conforme explica Alberto Oliveira Pinto (2015), é preciso observar que o decreto proibia o tráfico de escravos, mas não a escravatura, pois os proprietários de terra no Brasil poderiam transportar escravos para suas plantações, ou mesmo para São Tomé e Príncipe: “Como não podia deixar de ser, o decreto de Sá da Bandeira de 10 de Dezembro de 1836 começou por revelar-se um fiasco em Angola, onde foi rejeitado em massa pelos comerciantes e pelos proprietários de terras.” (OLIVEIRA PINTO, 2015, p. 486).

Angola já possuía uma estrutura escravocrata bastante desenvolvida e as primeiras leis abolicionistas ainda que previssem o fim da escravatura apenas para daí a 25 anos, não obtiveram o resultado esperado pela Coroa Portuguesa. Os trabalhos realizados pelos escravos na região eram os mais variados e sua manutenção, perduraria ainda um bom tempo, conforme Aida Freudenthal:

Num total aproximado de 400 000 habitantes existiam na colónia entre 60 a 80 000 escravos arrolados pelas autoridades coloniais na segunda metade do século. A maioria trabalhava em arrimos, fazendas e pescarias,

na produção, colheita e transporte de mercadorias... A acumulação de escravos revelar-se-ia pois um instrumento indispensável à instalação do colonialismo formal, viabilizando unidades de produção inseridas na economia de mercado. Por isso a escravidão iria sobreviver aos decretos abolicionistas pelo menos até ao início do século XX. (FREUDENTHAL, 1999, p.8).

O que de fato começou a se intensificar na primeira metade do século XIX, segundo a autora, foram a resistência e a insatisfação manifestadas na condição de escravo através da lentidão no trabalho, furto e destruição de ferramentas e armas, de modo a aliviar a carga laboral. A própria D. Ana teve, conforme a história oficial, uma grande fuga de escravos registrada em sua fazenda. *Ana, Zé e os Escravos* representa artisticamente este período histórico vivenciado pela Colônia na época.

D. Ana demonstra o poder que exercia ao dizer que a escravidão acabou, mas não para seus escravos e ao demonstrar sua ironia, que fica caracterizada na cena pelos gestos e pelos elementos descritos. Nas demais cenas do Momento II a protagonista se revela muito bem relacionada com a classe política e com os líderes religiosos da época, o que garante a mesma certas facilidades tanto na utilização dos serviços escravos, quanto no comércio dos mesmos.

Dessa maneira, a peça pretende representar que as primeiras leis abolicionistas fizeram por incentivar a escravatura, aumentando assim, o comércio ilegal das negociações envolvendo escravos. Percebemos no decorrer de *Ana, Zé e os Escravos* que a proibição do tráfico de escravos apenas fez com o que o preço dos mesmos subisse e que deste modo, a medida não surtiu efeito prático para o fim da escravatura. O debate sobre o tema é tomado como pano de fundo histórico para se compreender suas consequências no presente. Isto é, ocorre por meio dos recursos do teatro épico e seus efeitos de distanciamento apresentados na peça, uma subversão da história oficial com vistas a uma mensagem de transformação social.

No Momento III, denominado de “Transição”, surge um novo quadro, que ocorre a bordo de um navio negreiro. Há uma pantomima em toda a cena, por isso a expressividade dos atos dos personagens ao contar a narrativa, por meio de gestos, torna-se ainda mais significativa. A cena apresenta escravos sendo chicoteados. O capitão exige maior velocidade e um escravo que protesta é lançado ao mar. Uma tentativa de revolta é aplacada pelo eclodir de uma violenta tempestade que enche os escravos de terror. O ambiente é povoado de sombras e sons de tempestade, de rezas, gemidos e cantos. Uma visão dantesca segundo o próprio Mena Abrantes.

Podemos observar, que pelo menos em sentido ocidental, a pantomima, apesar do seu caráter mimético, não é uma arte propriamente dramática:

embora se encontre nas origens do teatro e permaneça uma arte de forte eficácia cênica. Não é dramática, na acepção literária, por lhe faltarem as palavras do diálogo que é básico para a concepção do drama ocidental. Mas precisamente por isso ela é um recurso extraordinário para ilustrar uma narrativa... (ROSENFELD, 1985, p. 112, grifos do autor).

A ocorrência das pantomimas vai se repetir ao longo da peça conferindo um estilo narrativo a mesma. Ou seja, há o texto literário que descreve os atos dos personagens, porém não há falas previstas para encenação de um diálogo e, portanto, a sua expressão gestual em cena se torna ainda mais determinante. No Momento IV- José do telhado – “Zé do telhado”, também um personagem histórico, considerado um bandido social português ao estilo Robin Hood é condenado a viver em Angola.

O quadro que se insere vai ser introduzido com uma marca do local e um salto temporal. Zé do Telhado acorda de um sono perturbado sem saber onde se encontra, e é informado pelo companheiro de cela, em tom trocista: “Calma, amigo. Estás na fortaleza de S. Miguel, cidade de S. Paulo de Assunção de Luanda, colónia de Angola, ano de 1862...” (ABRANTES, 1999, p. 84).

Usar personagens históricos como Zé do Telhado e Dona Ana Joaquina no teatro épico significa levar em conta as:

vicissitudes sociais em que se vêm envolvidos... porém é essencial que o público tenha clara noção de que os mesmos personagens poderiam ter agido de outra forma. Pois o homem, embora condicionado pela situação é capaz de transformá-la. Não é só vítima da história; é também propulsor dela. (ROSENFELD, 1985, p. 172).

Lembrar a escravidão, a escravatura e os personagens da história angolana que são vultos desse período, faz pensar no passado que traz suas consequências ao presente. Sugere a possibilidade de que poderia ter sido diferente, talvez melhor se na história se tivesse tomado outra atitude, menos individualista e mais social. A história de Zé do Telhado em África traz a peça adaptações da produção de Hélder Costa, sobre este mesmo personagem. Muitas lutas são protagonizadas pelo bandido, que para fazer jus a sua liberdade condicional, concedida pelo governo, propõe-se dentre outras coisas a destruir aldeias e capturar escravos.

O protagonista do Momento IV surpreendentemente morre de causa natural, mesmo diante de todas as situações perigosas nas quais havia se envolvido. Um novo salto temporal apresenta a cena que encerra o Momento IV, anos após a morte de Zé do Telhado, com um fado cantado pelo personagem empacasseiro – soldado negro. A luz do palco se apaga no momento que a música termina. Podemos compreender, conforme Pavis (2015) que:

A “exposição” das fontes musicais, ou, pelo contrário, sua dissimulação, determina as relações de forças entre a música e o resto da encenação, especialmente o espaço e atuação do ator. Não é questão apenas da influência – emocional – da música sobre a representação teatral, mas também do impacto da cena sobre a música e sua percepção. Essa influência recíproca que fortalece, mas também às vezes destrói, um elemento pelo outro, deve ser objeto de uma avaliação crítica. Porém, esses fenômenos de reforço são mal conhecidos, porque raramente se examinou o que muda na percepção de um texto, de um espaço, de um gestual quando são “acompanhados” (ou melhor, “animados”) por uma intervenção musical (vocal, instrumental ou pré-gravada), ou ainda luminosa (mudanças de luz). (PAVIS, 2015, 131).

A música e a luz são elementos interligados nessa cena, onde o fiel escudeiro de José do Telhado, um soldado negro, que o acompanhou durante sua vida em Angola, canta com tristeza um fado em homenagem ao companheiro. A morte de Zé do Telhado coincide também com o final do ciclo da escravatura em Angola. Mas, para além desta reflexão histórica, que culmina com o final da música e apagar momentâneo das luzes, a peça se encerra com uma representação em alusão ao tempo presente. A nação angolana pós-independente e suas novas preocupações e problemas sociais são retratados no Momento V (Final).

Nesta última cena, quando a luz volta a iluminar o palco, os atores estão todos sentados de costas para a plateia. O ato de distanciar ator e personagem do teatro épico fica assim mais caracterizado para o público, do qual se espera esta percepção para iniciar a encenação. Semelhante ao Momento I, lentamente os atores começam a movimentar-se em silêncio, entretanto a procura do som é acrescida da procura da luz. Em seguida, os mesmos perseguem em “contraluz” a caixa negra de forma cilíndrica, que desde o início da peça, serve a diferentes elementos cênicos. Essa representação gestual se dá com todos os atores recitando em coro o poema *Adeus à hora da largada* de Agostinho Neto.

O coro é um elemento muito utilizado pelo teatro épico, e seu objetivo, passa a ser uma espécie de comentário do gestual. Observa-se que além de estarem à procura do som e da luz, os atores recitam versos do poema:

nós mesmos
nós vamos em busca da luz (ABRANTES, 1999, p. 119).

Importante se faz lembrar que, naquele momento, Angola havia conquistado a independência, mas vivia uma guerra civil na disputa política pelo poder. Agostinho Neto, autor do poema, além de escritor, foi presidente de Angola após a sua independência no período de 1975 a 1979, quando veio a falecer. A homenagem histórica e artística feita por Mena Abrantes ao ex-presidente, figura importante da luta política do país, (nesta peça de 1980) tem para o teatro um sentido especial. Uma vez que é recitado pelo coro, o poema ganha o significado de representar o povo, para assim fazer chegar ao espectador, além da comoção, uma mobilização política.

Percebe-se que em várias cenas o diálogo é subtraído da peça, quer seja pela pantomima, quer pela música, ou pelo poema. De maneira geral, observamos que o diálogo é utilizado em situações da peça como reforço do que está sendo encenado, mas não como seu constitutivo. Na conclusão de seu livro sobre teatro épico, Rosenfeld diz que:

Se se quisesse formular de um modo um pouco paradoxal a mais profunda transformação introduzida pelo teatro épico, poder-se-ia dizer, talvez, que o *diálogo* deixa de ser constitutivo. Por trás dos bastidores está o narrador, dando corda à ação e aos próprios personagens; os atores apenas ilustram a narração. (ROSENFELD, 1985, p. 173, grifos do autor).

Dessa forma, os elementos cênicos que percebemos nesta peça como efeitos de distanciamento, pretendem uma quebra de ilusão que é própria do teatro épico, absorvendo na representação cenográfica, na música e no gestual, o diálogo. Essas características históricas vivenciadas pela sociedade, como teorizado por Bertold Brecht, engendram uma relação entre as artes, em especial teatro e literatura, percebendo a história de Angola como pano de fundo para a estética da obra.

O tema comum da escravidão percorre as cenas independentes em *Ana, Zé e os Escravos*, que utiliza a pantomima, os personagens históricos, poemas e adaptações intertextuais, trazendo o contexto histórico para o presente, para ativar no espectador um sentimento político e participativo na luta contra as formas de exploração social. Ou seja, a

peça quer motivar o leitor do texto dramático, a plateia do espetáculo, o povo, para o enfrentamento de problemas que a sociedade apresenta e precisa superar.

Referências bibliográficas

ABRANTES, José Mena. *José Mena Abrantes Teatro* (I e II Volumes) Angola. Coimbra:

FREUDENTHAL, Aida. *A recusa da escravidão: quilombos de Angola no século XIX*. Luanda: Ministério da Cultura, 1999.

OLIVEIRA PINTO, Alberto. *História de Angola: da pré-história ao início do século XXI* 1. Ed. Lisboa, Mercado de Letras Editores, 2015.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PORTUGAL. Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros. *Decreto de Abolição da Escravatura*. Visconde de Sá Bandeira, em 10 de dezembro de 1836 – Disponível em: <http://www.arqnet.pt/portal/portugal/documentos/vsb_abolicao_escravatura.html> Acesso em 23. jun. 2017.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em Cena*. Tradução: Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE WILLIAM BLAKE EM OBRAS DE ALAN MOORE

Suellen Cordovil da Silva (UFSM)¹

Resumo: Os trabalhos artísticos de William Blake (1757-1827) são reinterpretados em novos contextos atualmente. Dessa forma, acompanha-se uma nova recepção crítica a respeito das obras iluminadas de Blake e suas relações com outras obras de autores diferentes. Por isso, verifica-se evidências dos escritos de Blake em trabalhos de Alan Moore entre outros autores. Para amparar teoricamente a análise das duas obras sob o viés da tradução intersemiótica apresenta-se uma revisão bibliográfica de alguns teóricos os quais são: Peirce (1975), Lucia Santaella (1990), Jakobson (2007) e Plaza (2008).

Palavras-chave: Tradução intersemiótica; William Blake; Alan Moore.

Introdução

O método de impressão de William Blake tem sido reinterpretado em novos contextos artísticos atualmente, dessa forma acompanha-se uma nova recepção crítica a respeito de suas obras poéticas e artísticas. Essa interdisciplinaridade nos trabalhos blakeanos compõe um laço entre o visual e o textual que atrai diversos artistas da atualidade à se debruçarem sobre suas gravuras e recriarem novas possibilidades de interpretação em suas artes em diversos contextos, como, por exemplo em quadrinhos, cinema e no formato televisivo.

Essa comparação entre a literatura e os ambientes fílmicos, por exemplo, apontam uma discussão amparada sobre os estudos da tradução intersemiótica que tratará da linguagem da literatura inglesa e seu diálogo comparativo com a cinematografia. Além disso, conhecer o campo teórico dos estudos de adaptação, e reinterpretar as visões sobre a fidelidade quando se avalia o contexto da literatura e televisão.

Temos várias séries que atualizam as obras de William Blake, como, por exemplo, em *The Frankenstein Chronicles* que os diretores transcriam uma nova realidade da obra *The Little Girl Lost* em uma história encadeada com outros personagens da literatura nas telas da televisão. Com isso, esse percurso de comparação entre os dois contextos repensa-se com o embasamento dos estudos de tradução numa abordagem intersemiótica estudado

¹ Graduada em Letras (UFPA), Mestre em Teoria Literária (UFPA), Doutoranda em Letras (UFSM). Contato: sue_ellen11@yahoo.com.br

por Jakobson e Peirce entre outros, visando interpretar esses diálogos dos signos nesse meio de produção como de re-produção da obra, conforme Plaza Julio apresenta:

Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade.²

A tradução como apontado por Julio Plaza trata de uma nova prática criadora e fluida a historicidade proporcionando um novo horizonte de síntese da literatura em um novo contexto, mas sem perder a proposta de um intercâmbio entre os signos artísticos e sua recriação da arte para uma nova atualização crítica. Neste presente projeto de pesquisa propõe-se em analisar a literatura blakeana por meio da tradução intersemiótica em especial nas séries de televisivas.

Estudarei as obras de Alan Moore a partir da noção blakeana de “interação dinâmica”, na qual diversas linguagens energizam-se mutuamente no processo de sua criação e de sua interpretação. Descrevo abaixo esse conjunto artístico e os autores que, ao produzirem suas obras no século 19, lançaram luzes interpretativas e conceituais ao século seguinte.

Tradução intersemiótica

Para Lucia Sataella em 1983 em seu livro *O que é semiótica?*, ela conceituou a semiótica. Nöth (2005) confirma que a semiótica é uma ciência dos estudos sobre o signo e dos processos significativos (semiose) na natureza e cultura. O autor apresenta as origens das ciências do signo, e tenta explicar sobre como surgiu a tendência da doutrinação do signo, como uma semiótica *avant la lettre*.

A semiótica teve seu início com o filósofo John Locke (1632-1704). Em seu ensaio *Essay on human understanding* (1690) apresentou uma doutrina dos signos com o nome Semeiotiké, enquanto que o Johann Heinrich Lambert (1728-1777) em 1764 trabalhou com um tratado ou proposta mais específica sobre os signos. Essa espécie de tratado intitulou *Semiotik*. A semiótica geral tem o seu ancestral mais antigo com a

² PLAZA, Julio. Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2001.

história da medicina; o médico Galeno de Pérgano (139-199), tratava a diagnóstica como “a parte semiótica” (semeiotikón meros) da medicina.

No século XVIII os estudos da medicina usava as terminologias da sem(e)iologia como alternativa da semiótica, em alguns momentos trabalhava com as variações do sentidos. Em 1625, Scipio Claranonti, investigou uma espécie de semiótica da moral. A medicina de hoje não utiliza esses termos da semiótica, mas, sim sintomatologia. Esse conceito do (o que é a semiótica?), no Dicionário Aurélio verificamos que é uma arte de comandar manobras militares por meio de sinais e não da voz.

No século XVII, John Wilkins (1614-1672) desenvolveu no seu livro *Mercury: on the secret and swift Messenger*, 1641, o conceito de semaologia (semiótica) para tratar de uma linguagem secreta por códigos e gestos (WILKINS, 1641, p.8). Em relação a terminologia da palavra semiótica, desenvolveu-se na Grécia com o grego semeion, que significa signo, e sêma pode ser sinal ou signo também.

Nos séculos XVII e XVIII, a semântica estava relacionada com os estudos semióticos. Sematologia era o nome dado por Benjamin Humphrey Sinart em seu tratado em 1831. Karl Bühler influenciou Roman Jakobson que empesou o termo sematologia como um estudo geral dos signos.

Charles Sanders Peirce (1839-1914) usava o termo *semiotic*. Em 1964, a palavra “semióticas” ou “semiotics” passou a ser utilizada por T. A. Sebiok et al na obra *Approaches to semiotics*. Mais tarde Charles Sanders Peirce (1839-1914) começa a reorganizar o pensamento sobre os estudos do signo. Ele compreende que a teoria dos signos comportaria três elementos sîgnicos: o *representamen*, o objeto e o interpretante.

Os conceitos de semiótica e semiologia são diferentes, porém eles são conceitos em divergência. O termo semiologia foi usado por muitos e dedicada para o quadro do linguista Ferdinand de Saussure e Louis Hjelmslev ou Roland Barthes e por Greimas. Hjelmslev procurou diferenciar a semiótica da semiologia.

A semiótica trabalha com a língua em um código em trânsito entre outros signos próximos da linguagem. A semiologia é a teoria geral da metalinguística. Essa diferença ficou estabelecida de modo oficial por Roman Jakobson, em 1969, na Associação Internacional de Semiótica sobre a proposta da semiótica como uma forma de investigação oriunda das tradições semiológicas e da semiótica geral.

Os estudos da tradução intersemiótica tratarão de questões sobre os signos na linguagem, como, por exemplo, a relação da literatura inglesa e a sua tradução por meio do cinema e seus processos de transposições. A relação de um texto com outro texto é

nosso interesse neste artigo. Além de conhecer sobre os signos que estão em transposição de um contexto para o outro. Dessa forma, verificamos a importância dos estudos da tradução intersemiótica para analisarmos a linguagem dos signos.

Jakobson em seu livro *Linguística e Comunicação* aborda sobre três formas de tradução, conforme afirma “Distinguimos três maneiras de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais.”³ Para chegar a isso, Roman Jakobson⁴ distingue três espécies de tradução, que são: a ‘tradução intralingual’ ou ‘reformulação’ (em inglês ‘rewording’); a ‘tradução interlingual’, de uma para outra, ou ‘tradução propriamente dita’; a ‘tradução intersemiótica’, que consiste na interpretação dos signos linguísticos por meio de sistemas de signos não linguísticos nesta abertura, ou seja, não é exclusivamente uma obra literária ou estética, porém necessária dentro de um contexto histórico e cultural.

A tradução intralingual trata-se de o uso de sinônimos, como, por exemplo, uma palavra usar outra para expressar um significado equivalente. O interlingual não tem um sinônimo exato em outra língua, porém as mensagens podem ser expressas adequadamente em outro sistema de códigos, como afirma que: “..ao traduzir de uma língua para outra, substituem-se mensagens em uma das línguas, não por unidades de código separadas, mas por mensagens inteiras outra língua”⁵.

Por fim, a tradução intersemiótica composta de uma transposição de um sistema de signos para um outro diverso de modo diferente do verbal, como por exemplo, a música, a dança, o cinema ou a pintura. Além disso, o autor acredita que qualquer experiência pode ser traduzida, como afirma:

Toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios.⁶

Jakobson foi influenciado em suas pesquisas pela abordagem de Charles Sanders Peirce. Peirce foi um cientista e dedicou-se pelos estudos da fenomenologia, ciências normativas (Estética, ética, semiótica ou lógica) e a metafísica. Roman Jakobson (1896-

³ JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix.1999. p.64.

⁴ JAKOBSON, Roman. *Aspects linguistiques de la traduction*. In.: *Essais de linguistique générale*, Trad. Nicolas Ruwet. Paris: Édition de Minuit, 1963. p. 17-86.

⁵ JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix.1999. p.65.

⁶ JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix.1999.p.67.

1982) procurou interpretar a tradução intersemiótica. Ela significa uma transposição de um signo verbal para o não verbal em linhas gerais. Jakobson estudou as teorias de Charles Sadiers Pierce sobre a semiótica. Essa transposição de um signo em um trabalho artístico para outra obra se tornou uma espécie de recriação para outros teóricos, como, Haroldo de Campos e Julio Plaza.

Júlio Plaza utiliza desses pensamentos de Jakobson para entender a tradução intersemiótica por uma nova teorização. Júlio Plaza trata de uma proposta interdisciplinar com a imantação da linguagem visual entre outros contextos oriundos da linguagem verbal sendo transposta.

William Blake e seus métodos de impressão

Por volta de 1784 William Blake abriu uma oficina de impressão e venda de gravuras financiada pelo reverendo Mathew e pela sua mulher Harriet, em parceria com James Parker. Blake tinha habilidade com as técnicas de reprodução de texto e imagem. Ele teve a oportunidade de desenvolver o desejo de elaborar suas artes, por meio do seu domínio da técnica de gravação a água-forte em relevo.

Ele pretendia elaborar uma relação entre o artista e o meio sem precedentes nos processos gráficos do século XVIII. Essa era uma época em que a gravação e as obras em papel, como a aquarela, eram consideradas uma forma de arte secundária relativamente à pintura a óleo e em que se adivinhava já a industrialização da imprensa.

Blake tinha um radicalismo político intenso. Ele perdurou com esse radicalismo durante os anos que antecederam a revolução francesa. Ele não era a favor o iluminismo racionalismo, a religião institucionalizada, e a tradição do casamento em sua forma legal e social convencional.

O poeta publicou quase todas as suas obras, por meio de um processo original em que os poemas foram gravados à mão. Durante esse método ele incluía ilustrações e imagens decorativas, em placas de cobre. Seu trabalho já estava transposto entre a imagem e palavras, possuíam uma certa magia. O signo transpassava de um ambiente para outro em um mesmo trabalho. As placas de cobre foram cobertas para fazer cópias, e as cópias foram coloridas por dentro como pinturas. Este método de produção oneroso e trabalhoso trouxe em uma circulação bastante limitada da poesia de Blake durante sua vida.

Ele também disponibilizou um conjunto de grandes desafios para pesquisadores do trabalho de Blake, para aqueles que têm interesse como críticos literários e historiadores de arte. Os trabalhos Blakeanos são artes em relação constante entre a imagem e os poemas. Durante sua própria vida, Blake não obteve sucesso com seus públicos da sua época.

Alan Moore: Um escritor ou mago?

Alan Moore nasceu em Northampton em 18 de novembro de 1953 é um escritor britânico conhecido principalmente por seu trabalho em histórias em quadrinhos, incluindo obras que estiveram adaptadas para o cinema, como *Watchmen*, *V for Vendetta* e *From Hell*. Os trabalhos de Alan Moore ressaltam que ao longo de sua carreira se influenciou pelos trabalhos de William Blake.

O autor Alan Moore que utiliza ao longo de seus trabalhos elementos de William Blake considera seus trabalhos de Histórias em Quadrinhos com parte de sua magia. O que é magia para Moore? Ele compreende que a linguagem carrega seu poder no âmbito de afetar a realidade.

Nesse sentido a consciência e a imaginação humana se embalam com o mundo para ele e os deuses habitam em nossas mente. Trata de um conceito de “cobravidia” que retoma entre Lua e a Serpente ou Selene e Glycon e ao próprio William Blake. No seu grupo chamado *Grã Teatro Egípcio das Maravilhas da Lua e da Serpente* funciona como uma espécie de sociedade secreta formada por Steve Moore, Tim Perkins, David J., John Coulthart e Melinda Gebbie. Moore é um dos defensores da arte pela arte, ou seja, a literatura pela literatura como um ofício para uma meta-linguagem. Ele afirma que a arte refere-se a si mesma, como um signo em si mesma. Ele propõe uma espécie de anatomia da arte, bem representado em *O Monstro do Pântano*.

Considerações Finais

O processo de relação entre a imagem e linguagem numa espécie de meta-linguagem proposto por Alan Moore é uma características dos trabalhos de William Blake. Neste breve trabalho pretendemos revisitar alguns conceitos de Tradução intersemiótica e relacionar a importância dos autores ingleses William Blake e Alan

Moore neste artigo. Nossa pesquisa de tese se encontra em estágio inicial e pretendemos estudar mais profundamente a relação dos dois autores em outros trabalhos vindouros.

Referências bibliográficas

BLAKE, William. **THE WILLIAM BLAKE ARCHIVE**. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/>>. Acesso em: 11 de setembro 2017.

JAKOBSON, Roman. Aspects linguistiques de la traduction. In.: **Essais de linguistique générale**. Trad. Nicolas Ruwet. Paris: Édition de Minuit, 1963.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix, 2001.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1ª Edição. 2003.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica?** São Paulo: Brasiliense, 1999.

ÉMILE ZOLA E EDOUARD MANET; TRAJETÓRIAS E INTERDISCURSO

Tainá da Silva Moura Carvalho (UFRJ-Bolsista CAPES)

Celina Maria Moreira de Mello (UFRJ-CNPQ)

Resumo: Este trabalho tem três objetivos: apresentar a carreira de Émile Zola enquanto escritor e crítico de arte e sua representação pelo pintor Edouard Manet; discutir a trajetória de Edouard Manet e o modo como este pintor representou a produção literária de Émile Zola; e, por fim, comparar a pintura de Manet com o romance *Nana* (1880), de autoria de Emile Zola.

Palavras-chave: Zola, Nana, Manet, trajetória


Zola, romancista e crítico de arte, pelo pincel de Édouard Manet

Émile Zola foi um dos escritores do movimento literário naturalista, do qual também fizeram parte, entre outros, os irmãos Edmond e Jules Goncourt, Guy de Maupassant e Alphonse Daudet. O movimento literário naturalista tinha por preceito principal a observação e documentação do comportamento dos seres humanos e privilegiou o romance.

Zola, em *Le roman expérimental* (1880), declara que a origem do método literário experimental vem da medicina experimental proposta por Claude Bernard. Este método visa - através da observação e documentação voltadas para a interação social e visita de locais- a construção de narrativas que representam o comportamento da sociedade francesa do Segundo Império Francês (1851-1870). O principal resultado deste método literário foi o projeto de Zola intitulado *Les Rougon-Macquart* (1871-1893), cujo subtítulo *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*¹, já expressa os objetivos principais deste autor: representar e explicar em uma perspectiva científica o que a *observação* dos vários membros de uma família permite deduzir a respeito de características hereditárias e comportamentos devidos a seu meio social.

O projeto de Émile Zola é composto de vinte romances, vários deles se tornaram obras com alto número de tiragens, tais como *L'Assommoir* (1877), *Germinal* (1885) e *Nana* (1880), objeto deste trabalho. Todos os volumes deste projeto literário de Émile Zola abordam uma característica comum a um grupo de pessoas. A obra *L'Assommoir*, por exemplo, aborda um grupo de operários e também o alcoolismo. *Germinal* acompanha o desenvolvimento de uma greve de mineradores de uma mina de carvão. E *Nana*, o mundo das cortesãs e do teatro parisienses.

¹ História natural e social de uma família durante o Segundo Império.



A obra *Nana* narra a vida de uma personagem que já havia sido introduzida em *L'Assommoir*, cuja protagonista é Gervaise Macquart. Gervaise é a mãe de Anna Coupeau, a Nana da obra homônima. A circulação de personagens dentro dos vinte romances que compõem *Les Rougon-Macquart* é frequente, pois todas as obras tratam de uma mesma família e do modo como a neurose, uma condição hereditária, se manifesta em cada membro desta.


No objetivo de compor o romance *Nana*, Zola registrou em seu dossiê preparatório as pessoas que entrevistou, os locais que frequentou e estudos que fez a fim de que esta obra obedecesse, o máximo possível, ao método experimental.

Este trabalho se interessa especificamente pelas descrições presentes no romance, pois elas representam os locais por onde transita Nana, como o *Théâtre des Variétés*, o *Passage des Panoramas*, o hipódromo de *Longchamp* e outros. Trata-se de descrições picturais (LOUVEL, 2006), que podem ser lidas como expressando a integração de Émile Zola num *grupo de agentes*, conceito proposto pelo sociólogo Pierre Bourdieu (1996).

O conceito de *grupo de agentes* definido por Bourdieu se aplica a um grupo de pessoas que atuam em *campos* convergentes, como na estreita relação dos campos literário e artístico no século XIX. O conceito de *grupo de agentes* compreende um conjunto de indivíduos que compartilham interesses, preceitos estéticos, trocam correspondência e frequentam os mesmos lugares. O *grupo de agentes* do qual fazia parte Émile Zola compreendia escritores, como os naturalistas já citados, editores como Georges Charpentier e pintores como Cézanne, Degas, Monet, Fantin-Latour e Manet.

A relação de Émile Zola com pintores começa desde a infância e adolescência vivida em Aix-en-Provence, onde o romancista se torna amigo de Cézanne. Ambos compartilhavam interesses como o romantismo e o desenho, este inclusive rendeu a Zola um prêmio. Aliás, sua habilidade com o desenho lhe será útil na elaboração e pesquisa dos romances de seu projeto literário, pois ele fazia croquis de certos lugares que inseriria em seus romances. A amizade de Émile Zola e Cézanne durou por décadas e é possível que essa relação tenha trazido ao romancista uma facilidade em estreitar laços com outros pintores, principalmente os impressionistas como Manet.

A relação de amizade de Zola e Manet tem início quando Antoine Guillemet, um jovem pintor, leva o naturalista para conhecer o ateliê de Manet (HEMMINGS, 1958). É



a partir desse momento que Zola se mostrará um defensor dos quadros deste pintor, que segundo as palavras do escritor, na crítica *M.Manet* (1866), será um dos mais célebres artistas:

Como ninguém diz isso, vou dizê-lo eu, vou gritá-lo. Tenho certeza de que o sr. Manet será um dos mestres de amanhã, que se eu tivesse dinheiro, penso que faria bom negócio comprando hoje mesmo todas as suas telas. Daqui a cinquenta anos elas custarão de quinze a vinte vezes mais caro, enquanto outros quadros de quarenta mil francos não valerão nem quarenta. (ZOLA, 1989, p.39)


A profecia de Zola estava certa, pois muitos pintores contemporâneos de Manet e celebrados pela Academia de Pintura e Escultura foram esquecidos com o passar dos anos. E o pintor de *Olympia* (1863) é um dos artistas mais reconhecidos atualmente.

Por longos anos, Zola continuou a dedicar várias críticas a Manet e nessas o romancista e crítico de arte sempre elogiava o pintor, chamando-o de “mestre” e “gênio”.

Edouard Manet, por sua vez, retribuiu a atenção recebida com um retrato de Émile Zola, exposto no Salão Oficial de Pintura e Escultura de 1868. O retrato, que pertence ao acervo do Museu d’Orsay, em Paris, informa ao observador vários detalhes sobre Zola, Manet e a relação dos dois:

Em primeiro lugar, há elementos na tela que fornecem informações sobre o próprio Manet, como a presença de uma litografia (1778) de Goya, uma reprodução do quadro *O triunfo de Baco* (1669) de Velásquez. É possível que Manet tenha inserido uma reprodução de uma obra espanhola para anunciar sua própria identificação com os pintores espanhóis. A proximidade da obra de Manet com os espanhóis, e sua originalidade, foi apontada por Zola em seu estudo biográfico dedicado ao pintor, no qual Zola declara que “... e suas telas têm um acento por demais individual para que se possa considerá-lo apenas um bastardo de Velásquez e de Goya” (ZOLA, 1989, p.71)

Outro elemento do quadro que informa ao observador sobre a autoria desta tela é a inserção de uma reprodução de *Olympia*. Nesta reprodução, a personagem central direciona seu olhar para Zola, ao contrário da tela *original*, na qual a figura feminina olha diretamente para o observador. A mudança de direção do olhar da personagem para Zola implica num diálogo entre o autor e o quadro de Manet. Aliás, a inserção de



Olympia no retrato de Zola representa uma assinatura pictórica através da própria pintura, e com esse recurso Manet assina o quadro e nele se insere.

O terceiro elemento do quadro que cria um laço entre o modelo do quadro e o autor é a presença de duas gravuras japonesas, um índice que marca a participação da cultura japonesa na sociedade francesa do século XIX. Uma delas - posicionada na parte superior à direita - é a estampa *Sumô Wrestler Ônaruto Nadaemon of Awa Province* (1860), de Utagawa Kuniaki II. O ar japonês das telas de Manet foi exaltado por Zola, conforme salienta Ives:

Zola had been the first critic on record to link Manet's art to Japanese prints when, in 1866, he defended Manet's style against a torrent of public criticism. Countering the popular comparisons of Manet's paintings to the vulgar, crudely colored sheets printed at Épinal, Zola suggested that "it would be much more interesting to compare this simplified style of painting with Japanese prints which resemble Manet's work in their strange elegance and splendid color patches!" (IVES, 1974, p.23)²


Ou seja, para Zola, os traços de Manet marcados pela gravura japonesa é uma das características mais interessantes da picturalidade desse pintor, pois é no colorido que o “japonismo” de Manet se manifesta. E o trabalho com a cor de Manet é um dos pontos mais salientados por Zola nas críticas que faz sobre o pintor.

O quarto ponto deste quadro que traz informações sobre Manet e Zola é a brochura azul posicionada em frente a Zola.

A brochura azul é cópia da primeira crítica de Zola dedicada a Manet intitulada *M. Manet*, um artigo publicado no jornal *L'événement* em 1866. Neste detalhe, em destaque, do retrato de Émile Zola, é perceptível o que mais chamou a atenção de Zola nesta tela, a mão. A forma como a mão do próprio Zola foi pintada é comentada pelo escritor utilizando as seguintes palavras:

Mas peço uma particular atenção para a mão pousada sobre o joelho do personagem: é uma maravilha de execução. Finalmente vemos aí a pele, a verdadeira pele, sem “*trompe l'oeil*” ridículo. Se o retrato por inteiro tivesse conseguido chegar ao ponto aonde chegou essa mão, o próprio público teria gritado que ele era uma obra-prima (ZOLA, 1989, p. 106)

² Tradução nossa: Zola foi o primeiro crítico de que se tem conhecimento que realizou uma conexão entre a arte de Manet e as gravuras japonesas quando, em 1866, ele defendeu o estilo de Manet contra uma enxurrada de críticas públicas. Contrariando as comparações populares das pinturas de Manet com as estampas populares chamadas de *Épinal*, vulgares e cruamente coloridas, Zola sugeriu que, “seria muito mais interessante comparar este estilo simplificado de pintar com as gravuras japonesas, que lembravam o trabalho de Manet por causa de sua estranha elegância e esplêndida manchas de cores”.



A execução das telas de Manet e o cuidado que o pintor parece ter com suas telas sempre é mencionado por Émile Zola em suas críticas sobre o pintor. O escritor, durante algum tempo, deixará de escrever sobre Manet, aliás deixará de escrever sobre arte em geral. Apenas em meados da década de oitenta do século XIX, Zola utilizará sua pena para discorrer sobre o pintor mais uma vez, enaltecendo Manet um ano após a sua morte, no prefácio do catálogo de exposição das obras do pintor publicado em 1884.

A estreita relação entre esses dois artistas repercutiu em outras esferas, como na produção pictórica de Manet e na obra literária de Zola, como será mencionado mais à frente.

Edouard Manet através da pena de Zola


Edouard Manet é de estatura média, mais baixa que alta. Os cabelos e a barba têm um castanho pálido; os olhos estreitos e profundos, possuem uma vivacidade e uma chama juvenis; a boca é característica: fina, móvel um tanto zombeteira nos cantos. Todo o rosto, de uma irregularidade fina e inteligente, revela flexibilidade e audácia, desprezo pela estupidez e banalidade. E se, deixando de lado o rosto, consideramos a pessoa, encontraremos em Edouard Manet um homem de uma amabilidade e de uma polidez deliciosas, de atitudes distintas e aparência simpática. (ZOLA, 1989, p. 62)

Este é o retrato físico e psicológico feito por Zola afim de dar vida a Manet. Através da pena de Zola, o leitor consegue criar uma imagem deste homem complexo, porém de aparência banal.

O pintor Edouard Manet nasceu na cidade parisiense em 1833. Alguns anos após seu nascimento, com dezessete anos se apaixona pela pintura e isto, nas palavras de Zola, modifica seus laços familiares. No estudo biográfico de Manet realizado por Zola, publicado em 1867 na revista *La revue du XIXe siècles*, o escritor comenta o impacto causado numa família quando um filho decide seguir o caminho da pintura:

Os pais chegam a tolerar uma amante, ou mesmo duas; se for necessário eles fecham seus olhos para as imprudências do coração e dos sentidos. Mas as artes, a pintura é para eles a grande Impura, a Cortesã sempre esfomeada de carne fresca, que quer beber o sangue de seus filhos e esmagá-los ofegantes sobre sua garganta insaciável. (ZOLA, 1989, p. 61)

Apesar da resistência de sua família, Édouard Manet persistiu em seus estudos artísticos e ingressou no ateliê de Thomas Couture, no qual permaneceu durante seis



anos. Nesse período, Manet pintou obras que não apresentavam a picturalidade que o tornaria célebre muitos anos depois.


Em 1859 Manet, não mais sob a tutela de Couture, envia sua primeira tela ao Salão de Pintura e Escultura: *Le Buveur d'absinthe* (1863), um retrato de um homem em pé, composto por cores escuras e terrosas. A tela é recusada, mas nas palavras de Zola é esta a primeira obra de Manet que manifesta a maneira pessoal do artista (ZOLA, 1989, p.62)

Nos quatro anos seguintes à elaboração de *Le Buveur d'absinthe*, Manet pintou telas que o tornariam um dos grandes nomes da pintura ocidental do século XIX, como *Le Chanteur espagnol* (1850), *Olympia* (1863) e *Le déjeuner sur l'herbe* (1863). *Le Chanteur espagnol* foi a primeira tela de Manet a ser aceita e exposta no Salão Oficial de Pintura e Escultura. As outras duas, recusadas, foram exibidas no *Salon des Refusés*, cuja primeira edição, em 1863, expôs obras de inúmeros pintores como Camille Pissarro e Henri Fantin-Latour.

Os pintores *recusados* assim como Manet, além de outros como Renoir, Monet e Degas formariam um grupo que receberia o nome de impressionista. Esse grupo de artistas não apresentavam o mesmo traço, porém compartilham em suas telas algumas características como a manipulação de cores, a saída do ateliê para pintar ao ar livre e o estudo do efeito da luz natural na percepção das cores e a representação de temas do cotidiano da sociedade contemporânea. Uma das telas de Manet que mais ilustra sua aproximação com a estética impressionista é o quadro *La Musique aux Tuileries* (1862), uma tela de grande extensão que registra um momento de sociabilidade popular ao ar livre em uma cena banhada pela luz natural. Este quadro apresenta um concerto que reúne várias personalidades atuantes no mundo artístico como Théophile Gautier, Baudelaire e Fantin Latour.

Além de impressionista, Manet também foi chamado de naturalista por Zola, devido ao seu objetivo de reproduzir a realidade, como o escritor salienta em um artigo publicado em 1868:

Seu talento está todo aí. Antes de tudo ele é um naturalista. Seu olho vê e representa as coisas com uma simplicidade elegante. Sei muito bem que não conseguirei fazer com que os cegos amem a sua pintura; mas os verdadeiros artistas vão me compreender quando eu falar do encanto ligeiramente ácido de suas obras. (ZOLA, 1989, p. 105)



O aspecto naturalista de Manet não se manifesta apenas na sua interpretação da realidade, mas também na escolha do tema, como é o caso do quadro *Nana* (1877) que faz parte do acervo do museu Kunsthalle de Hambourg.

O quadro *Nana* dá corpo, luz e cor à personagem Anna Coupeau, filha da protagonista do romance *L'Assommoir* de autoria de Émile Zola. Essa mesma personagem será, três anos mais tarde, a protagonista de um romance homônimo de Zola, publicado em 1880.

A tela *Nana* além de ter sido recusada pelo Salão Oficial causou comentários acerca de seu tema: uma cortesã ou prostituta portando apenas suas vestes de baixo, sendo observada por um homem completamente vestido. A tela, composta majoritariamente de tons azulados e brancos apresenta um fundo similar às estampas japonesas. Outro motivo que fez esta obra receber críticas foi o olhar da personagem que mira diretamente o observador. Apesar de não estar completamente vestida, ela nos olha sem demonstrar vergonha, manifestando ter confiança sobre seu corpo, que é refletido através do espelho posicionado à sua frente. Aliás todos os elementos do quadro estão posicionados em direção à Nana: o espelho, o homem vestido, o pássaro desenhado no fundo e nós, os observadores.


A nudez de Nana nesse quadro foi comentada por Ana Gonzales Salvador que a relaciona com o olhar masculino, argumentando que, ao mesmo tempo em que o homem do quadro julga e observa Nana, nós realizamos a mesma ação (SALVADOR, 1997)

Este quadro será posteriormente *inserido* no romance *Nana*, através de uma cena presente no capítulo VII, que será discutida na seção seguinte.

A produção pictórica de Manet e o romance *Nana*: traços em comum

O romance *Nana* desenvolve uma narrativa cuja personagem principal homônima, uma cortesã, se relacionará com alguns homens. Além disso, ao longo do romance, a protagonista e as outras personagens transitarão pela cidade parisiense do Segundo Império Francês.

Esta diegese tem como núcleo Nana, personagem que já havia sido apresentada num romance anterior de Émile Zola: *L'Assommoir* (1877), narrativa em que é retratado o declínio moral e social de Gervaise Macquart, uma lavadeira e mãe de três filhos.



Em *L'Assommoir*, a personagem que virá a ser protagonista do romance *Nana* já é apresentada como uma jovem cujo corpo e cabelos atraem olhares masculinos. E é através dessa imagem: uma Nana loira, segura de seu corpo e objeto do olhar masculino, que Edouard Manet pinta o quadro que será batizado com o nome dessa personagem.


O quadro, como mencionado, apresenta Nana loira, semivestida e portadora de um olhar masculino. A narrativa construída por esse quadro é abordada por Zola, no capítulo VII do romance, numa cena em que a personagem, também seminua, se observa diante do espelho e é observada por Muffat, um homem nobre com quem ela se relaciona. Segue o trecho do romance:

Pourtant, il retire encore ses bottines, avant de s'asseoir devant le feu. Un des plaisirs de Nana était de se déshabiller en face de son armoire à glace, où elle se voyait en pied. Elle faisait tomber jusqu'à sa chemise ; puis, toute nue, elle s'oubliait, elle se regardait longuement. C'était une passion de son corps, un ravissement du satin de sa peau et de la ligne souple de sa taille, qui la tenait sérieuse, attentive, absorbée dans un amour d'elle-même. (ZOLA, 2000, p.222)³

A cena descrita corresponde a uma situação muito similar àquela apresentada no quadro de Manet: Nana seminua sendo observada por um homem vestido. Há várias semelhanças entre o quadro e a descrição do romance, como a presença do espelho - *armoire à glace*-, a postura da Nana que está em pé, tanto no quadro quanto na descrição; Zola usa uma expressão do universo da pintura -*en pied*- que significa *de corpo inteiro*. Aliás, a postura do homem, que está sentado, é idêntica nas duas imagens, como indica o início da descrição -*avant de s'asseoir devant le feu* (antes de se sentar ao pé da lareira). Outro ponto comum às duas representações de Nana é sua nudez: no quadro Nana veste roupas de baixo e, na descrição, a personagem porta ainda menos roupas, ela se despe, contemplando-se no espelho, ficando inteiramente nua -*toute nue*.

Porém, há algumas diferenças entre o quadro de Manet e a descrição de Zola, como a ausência da descrição do ambiente no qual os personagens estão inseridos. Outrossim, o olhar de Nana não é caracterizado da mesma maneira na descrição do romance, pois no quadro a personagem nos fita, os observadores, que somos

³ Tradução: No entanto, ele continuou a descalçar suas botinas antes de ir se sentar em frente ao fogo. Um dos prazeres de Naná era o de se despir diante de seu armário com espelho, onde podia se ver em pé (sic. Tradução correta: de corpo inteiro). Deixava cair a roupa, até a camisa; e, depois, toda nua, distraía-se, olhava-se demoradamente. Era a paixão por seu corpo, o arrebatamento pelo cetim de sua pele e pelo leve contorno de sua cintura que a faziam se manter séria, atenta, absorpta no amor por si mesma. (ZOLA, 2013, p.249)



participantes da narrativa contada na tela. Por outro lado, na descrição de Zola, a personagem não presta atenção em nada a não ser na visão de si mesma, o que lhe causa um sentimento intenso de amor por ela própria, conforme indica a oração *-qui la tenait sérieuse, attentive, absorbée dans un amour d'elle-même*.


Outro ponto comum entre a produção pictórica de Edouard Manet e a literatura de Zola é o tema. Ambos os artistas buscavam representar a realidade contemporânea. Um exemplo disso é que, tanto Manet quanto Zola representaram em suas obras o hipódromo de *Longchamp*, localizado no *Bois de Boulogne*. Há pelo menos duas telas de Manet que representam este local: os quadros *Les Courses à Longchamp* (1867) e *Courses au bois de Boulogne* (1872).

No caso de Émile Zola, ao representar, no capítulo XI do romance *Nana*, uma parte do romance da obra dedicada ao hipódromo de *Longchamp*, o escritor privilegia a composição do céu, descrevendo-o de maneira pictural. Segue a cena que abre o capítulo XI:

Ce dimanche-là, par un ciel orageux des premières chaleurs de juin, on courait le Grand Prix de Paris au bois de Boulogne. Le matin, le soleil s'était levé dans une poussière rousse. Mais, vers onze heures, au moment où les voitures arrivaient à l'hippodrome de Longchamp, un vent du sud avait balayé les nuages ; des vapeurs grises s'en allaient en longues déchirures, des trouées d'un bleu intense s'élargissaient d'un bout à l'autre de l'horizon. Et, dans les coups de soleil qui tombaient entre deux nuées, tout flambait brusquement, la pelouse peu à peu emplie d'une cohue d'équipages, de cavaliers et de piétons, (...) Au-delà, la vaste plaine s'aplatissait, se noyait dans la lumière de midi, bordée de petits arbres, fermée à l'ouest par les coteaux boisés de Saint-Cloud et de Suresnes, que dominait le profil sévère du mont Valérien. (ZOLA, 2000, p.340)⁴

A descrição constrói uma imagem em movimento, quase como uma série de quadros que representam um mesmo local ao longo do dia. Conforme o tempo passa, na descrição, o céu vai adquirindo diferentes tonalidades. No início, o céu, nublado, é descrito com tons de vermelho – *le soleil s'était levé dans une poussière rousse*-, depois

⁴ Tradução: Naquele domingo, sob o céu tempestuoso das primeiras ondas de calor do mês de junho era disputado o Grande Prêmio de Paris no Bois de Boulogne. Pela manhã, o sol apareceu em meio a uma poeira de tons ruços (sic. Tradução correta: vermelhos). Porém, perto das onze horas, quando as carruagens chegavam ao hipódromo de Longchamp, um vento do Sul varreu as nuvens; os vapores acinzentados se desfizeram em compridos rasgos, e as fendas no céu, de um azul intenso, alargavam-se de um extremo a outro do horizonte. E, sob os raios de sol que atravessavam as nuvens, tudo flamejava bruscamente, a grama (sic. Tradução correta: o gramado), pouco a pouco tomada por uma confusão, cavaleiros e pedestres; (...). Adiante, a vasta planície se aplainava, mergulhada na luz do meio-dia, bordada de arvorezinhas, e cercada, a oeste, pelas encostas verdejantes de Saint-Cloud e de Suresnes, que dominavam o perfil severo de Monte Valérien. (ZOLA, 2013, p.401)



o firmamento adquire uma tonalidade azulada intensa - *d'un bleu intense s'élargissaient d'un bout à l'autre de l'horizon*. Além disso, o céu que amanhecera nublado aparece claro após um vento do Sul varrer as nuvens.

Outro ponto em destaque, na descrição do hipódromo de *Longchamp*, é a iluminação. Em primeiro lugar, é informado que se trata de um domingo de junho, ou seja, um dia de fim de primavera já anunciando o verão – *premières chaleurs de juin* -, o que indica não somente a sensação térmica, mas a intensidade da luz. É expressado, também, o efeito causado por essa iluminação no gramado, que flameja bruscamente, o que altera a tonalidade esverdeada da grama.

Essa descrição do hipódromo de *Longchamp* pode ser categorizada enquanto *descrição pictural*, que nas palavras de Liliane Louvel significa:


Estabeleçamos que uma descrição será dita “pictural” quando a predominância de “marcadores” da picturalidade, aquilo que faz com que uma imagem seja artística, seja um artefato, será irrefutável e que passarão a segundo plano a intenção didática, as referências aos saberes matésico, mimésico, etc. (LOUVEL, 2006. p. 195)

Ou seja, a descrição em destaque não tem um objetivo didático, tampouco faz referência aos saberes matésico e mimésico, pois essa a cena do hipódromo constitui uma série de imagens⁵ saturada de informações picturais, como a descrição da iluminação, o efeito da iluminação nas superfícies, as cores e tonalidades e o modo como as mudanças de um específico de tipo de luz, em uma cena ao ar livre - no caso da descrição, uma luz matinal de fim de primavera - modificam a percepção de um objeto ou localidade.

Um dos traços dessa descrição que permitem identificá-la enquanto pictural são os verbos que estão conjugados em sua maioria no imperfeito do indicativo, como: *tombaient, flambait, s'aplatissait* e; verbos que indicam mudança e movimento que criam essa ideia de avanço do tempo e da luz ao longo dia, como: *arrivaient* e *avait balayé*.

Outra informação da descrição de Zola que se aproxima do quadro de Manet é a inserção da planície, posicionada atrás das árvores no quadro de Manet; no romance de Zola a planície é descrita através da oração – *Au-delà, la vaste plaine s'aplatissait, se*

⁵ A série de imagens de um mesmo local era um exercício pictural de alguns impressionistas como Claude Monet, que fez uma série de mais trinta telas estudando como a fachada da catedral de Rouen era modificada dependendo da iluminação.



noyait dans la lumière de midi bordée de petits arbres, fermée à l'ouest par les coteaux boisés de Saint-Cloud et de Suresnes. Esta característica em comum aos dois artistas implica que ambos pesquisaram o local antes de o representarem, em um quadro e em uma descrição pictural. A preparação de Zola, para redigir o capítulo XI de *Nana*, cuja ação, em sua maior parte, é situada no hipódromo, pode ser observada no dossiê preparatório deste romance, na edição organizada por C. Becker (ZOLA, 2006), da página 113 à página 124. Na página 123 do dossiê preparatório é possível atestar que Zola estudou a geografia de *Longchamp*, por exemplo através da seguinte anotação: “*Le mont Valérien, la Seine, Suresne⁶, les magnifiques ombrages⁷.* » (ZOLA, 2006, p.328). Aliás, toda a página 123 descreve detalhes que tornam possível visualizar a geografia e agitação do hipódromo localizado no *Bois de Boulogne*.

Enfim, é possível afirmar que as relações de amizade entre Manet e Zola, assim como uma proximidade de projetos, repercutiram em suas obras. Houve, presumivelmente, um compartilhamento de técnicas e afinidades estéticas, como a gravura japonesa, a escolha dos temas, a atenção aos efeitos da luz nas cores e o movimento de objetos representados. Além de tudo, é inegável que o reconhecimento mútuo contribuiu para edificar o nome de Zola e Manet.

Referências:

BOURDIEU, P. *As regras da arte; gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HEMMINGS, F.W.J. Zola, Manet and the Impressionists (1875-80). *PMLA*. v. 73, n.4, 1958. p.407-417.

IVES, C. F. *The great wave: the influence of Japanese woodcuts on French prints*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1979.

LOUVEL, L. A “descrição pictural”: por uma poética do iconotexto. Trad. Márcia Arbex. In: ARBEX, M. (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte; Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006. p.191-220.

SALVADOR, A. G. *La Nana de Rops*. In: QUAGHEBEUR, M & SAVY, N. *France-Belgique (1848-1914)*. Bruxelles: Labor, 1997, p. 153-166

ZOLA, É. *A batalha do impressionismo*. Trad. Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

⁶ O autor não usou a grafia correta, que seria Suresnes.

⁷ Tradução livre: O monte Valérien. O Sena, Suresnes, as magníficas sombras das árvores.



_____. *Nana*. In: ____ *La fabrique des Rougon-Macquart*. (Org. Colette Becker). Paris: Honoré Champion, 2006. p.159-598

_____. *Nana*. Paris: Flammarion, 2000.

_____. *Naná*. Trad. Marcela Vieira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

“ANIMAL FARM”: UM OLHAR INTERARTÍSTICO ENTRE LITERATURA E CINEMA

Thainá Aparecida Ramos de Oliveira (UNEMAT) ¹

Resumo: A arte cinematográfica e a literária são espaços semióticos distintos, pois cada qual apresenta sua particularidade na maneira de narrar e perceber o mundo. É nesse contexto que o presente estudo procura analisar o livro *Animal Farm* de George Orwell em paralelo com as releituras fílmicas da obra. Dentre as adaptações encontradas, escolhemos trabalhar com uma animação dirigida o Joah Halas e Joy Batchelor em 1954 e a adaptação de John Stephenson no ano de 1999. Buscaremos compreender como as adaptações transpuseram a criticidade Orwelliana para o cenário audiovisual, considerando que cada releitura é um material diferente e recebe influências do contexto e local de produção.


Palavras-chave: *Animal Farm*; Literatura; cinema.

Quando pensamos na relação entre literatura e política é inegável a atuação de George Orwell nesse cenário, tendo em vista seus inúmeros escritos que discutem o diálogo entre a arte e o organismo social. Em diversos textos, como exemplo os inseridos no livro *Como morrem os pobres e outros ensaios* (2011), o autor demonstra enorme senso crítico em relação ao papel do escritor diante dos cenários ancorados por experiências políticas e sociais. As críticas são aqueles que não expressam a verdade enquanto tema para a escrita, isto é, apresentam sua liberdade corroída por forças dominantes, pautando-se apenas no sentimento imaginário ao invés de narrar honestamente os fatos contemporâneos, portanto são classificados por Orwell como seres egoístas.

Ao tratar da questão da liberdade intelectual o autor dirá que, o totalitarismo, de maneira equivocada, classifica a arte literária como apenas um divertimento, ou uma simples propaganda flexível que pode mudar facilmente de opinião. Sobre esse aspecto Orwell reflete dizendo que:

não há muita diferença entre um mero jornalista e o mais apolítico escritor de ficção. O jornalista não é livre, e tem consciência disso quando é forçado a escrever mentiras ou suprimir o que lhe parece uma notícia importante; o escritor de ficção não é livre quando tem de falsificar seus sentimentos subjetivos, que do seu ponto de vista são fatos. Ele pode deformar e fazer caricatura da realidade a fim de tornar seu sentido mais claro, mas não pode **falsear o cenário de sua mente: não pode dizer com convicção que gosta do que odeia, ou acredita no que não crê**. Se é forçado a fazer isso, o único resultado é que suas

¹ Doutoranda em Estudos Literários (UNEMAT). Contato: thainaaroliveira@gmail.com.




faculdades criativas secam. Tampouco pode resolver o problema mantendo-se distante de temas controversos. (ORWELL, 2011, p.113, grifo nosso)

Em síntese, não há literatura apolítica, sobretudo diante de contextos tão conturbados como as guerras e os regimes de opressão. Percorrendo as produções orwelliana, nota-se que a sua postura ideológica é muito marcante, no entanto, por mais que suas obras tenham esse caráter crítico e social bastante revelador, a partir do momento que ganharam traduções para o cinema tal posicionamento foi “falseado”, contrariando e revertendo os sentidos que almejava expressar através de suas metáforas e alegorias.

Como salienta Neto (1984), em sua biografia sobre Orwell,

A atitude que ele mais prezava, e que estava se tornando mercadoria rara, era justamente a decência em reconhecer que os fins não justificam os meios, que nenhuma causa, por mais progressista que seja, pode avançar se a maneira pela qual seus proponentes agem contradiz seus postulados. O desespero de Orwell era ver os ideais iniciais do socialismo, de uma sociedade de homens livres e iguais, serem postos de lado em nome de um ‘realismo’ político. Para ele, ‘realismo’ em política significa a doutrina de ‘considerar certo tudo aquilo que está do nosso lado’, especialmente se isso for traduzido em termos de poder real, defendendo o indefensável moralmente- em outras palavras, desonestidade. (p.8-9)

Tendo em vista que este estudo visa compreender a relação literatura e cinema, procuramos identificar como as adaptações fílmicas da obra *Animal Farm* captaram a essência do pensamento orwelliano. Escolhemos trabalhar com uma animação dirigida por Joah Halas e Joy Batchelor em 1954 e a adaptação de John Stephenson no ano de 1999. Cabe lembrar que, nesta obra, Orwell projeta críticas que refletem um contexto pós Revolução Russa. Nela os animais planejam um ataque contra o poder de dominação exercido pelos humanos. Um grupo liderado por porcos resolve expulsar o proprietário da fazenda onde residem, e após esse ato, ficam proibidas, entre os animais, manifestações inerentes à cultura dos homens. Aos poucos, tais proibições, reunidas em sete mandamentos, são quebradas pelos próprios líderes da revolução, resultando no fracasso do manifesto. Por meio da alegoria Orwell tece uma forte crítica ao contexto político da época.




Para analisar esta narrativa comparativamente com as versões fílmicas, partimos do pressuposto que, assim como a literatura, o cinema é fruto do momento histórico, portanto, é preciso considerar o olhar do cineasta, qual a leitura que ele almeja realizar sobre a obra e quais conceitos e ideologias que imperam no período da transcrição para o contexto cinematográfico.

O filme clama para si olhares de outras formas artísticas, em um processo cultural complexo, um sistema que engloba inúmeras referências, tais como: técnicas da fotografia, da pintura e da música. Essas relações que fazem da literatura uma das principais fontes inspiradoras para o cinema, que recriam o cenário literário por meios de técnicas e recursos. Além disso, ao trabalhar com uma adaptação cinematográfica é preciso considerar sua autonomia, pois, embora esteja inserida no mesmo quadro semântico do texto original, inevitavelmente surgem pontos divergentes. De fato, não podemos fugir dessas ideias ao nos depararmos com a obra *Animal Farm* e as adaptações geradas a partir dessa narrativa.

1ª adaptação

Em 1950, o Departamento de Pesquisa e Informação comprou os direitos do livro *Animal Farm*, que passou a servir como propaganda anticomunista, aguçando o interesse na criação do filme, que nasce em 1954 em um espaço de reconfiguração para atender as imposições anglo-americanas para a Guerra Fria. Após comprar os direitos da obra a produtora *Louis de Rochemont Associates* contrata John Halas e Joy Batchelor, grandes nomes na produção de animações e em produções encomendadas por entidades americanas.

Aspectos como as características dos personagens e os *Slogans* criados por Orwell, tornaram-se alvos de discussão no momento em que o filme foi produzido. Acrescenta-se a esse fato as intromissões externas sofridas pela adaptação a fim de atender as exigências comerciais, acarretando atraso da produção. Além disso, o roteiro foi encaminhado à Diretoria de Estratégia Psicológica, responsável pelo combate a União Soviética, que solicitou alterações para o encaixe na ideia de propaganda contrária ao regime soviético. Mesmo com as interferências de entidades americanas, a adaptação realizada em 1954 conseguiu manter a essência de uma fábula com teor político, porém, as mudanças ocorridas acabaram por subverter elementos significativos da obra de Orwell.




Adentrando especificamente na representação fílmica percebemos algumas cenas que nos chamam atenção. O filme inicia com um contraponto entre imagens, um ambiente colorido marcado pela primavera, que não consegue aplacar a precariedade da fazenda do Senhor Jones; um homem entregue as bebidas e que maltratava seus animais. O cenário colorido não condiz com a cena da narrativa orwelliana, que inicia com a descrição sobre o comportamento do proprietário da fazenda.

Por conta das explorações, da falta de cuidados e das agressões; o Velho Major, um porco ancião, reúne os bichos de modo a despertá-los para os abusos sofridos. Na ocasião deste encontro, os porcos chegam primeiro e ocupam os melhores lugares, cena a qual simboliza um anúncio do que estaria por vir, isto é, o comando dos porcos na nova era da fazenda. Outra questão que merece destaque nesse episódio é a figura do gato e do cachorro, pois em nossa sociedade esses animais são conhecidos pela inimizade entre eles, porém, a obra os aproxima em um momento decisivo na narrativa, mostrando simbolicamente a união que deveria existir entre os animais; fato que posteriormente não acontecerá.

Uma das grandes máximas apontadas pelo velho Major, fortemente marcada no filme é de que, assim que os animais conseguissem livrar do senhor Jones, eles deveriam seguir uma atitude diferente desse que só os maltratava. Após proferir os mandamentos e dar início a uma canção, espécie de hino que fora entoado por todos, o Velho Major morre. Este episódio é muito importante, pois instaura um novo espaço na fazenda, momento que na narrativa orwelliana, tarda a acontecer.

Os primeiros meses foram muito promissores e *Snowball*, que comandava o novo espaço, queria difundir isso para as demais fazendas. Nesse episódio, o filme demonstra muito bem a ideia de Trotsky de internacionalização do socialismo. Ao propor solucionar o problema de energia da fazenda, *Snowball* sofre um golpe arquitetado por *Napoleon* e seus cães guardas, que acabam o expulsando do território. A partir de então os animais iniciam a construção de um moinho, os quais dedicam longas jornadas de trabalho privando dos cuidados básicos com o bem estar. Surge um novo momento na fazenda, caracterizado por um comportamento mais austero, semelhante aos homens e quebrando as regras dos mandamentos. Alguns animais são mortos por fazerem rebelião contra o sistema; outro, como o caso de Sansão, um cavalo muito admirado pela



dedicação ao trabalho, morre de tanto trabalhar e, ao invés de receber cuidados, é vendido como matéria-prima na fábrica de sabão.


Essas cenas apresentam alterações sutis em relação à narrativa orwelliana, porém, o final demonstra uma ideia contrária ao que Orwell procurou demonstrar em sua obra. No filme, após a segunda batalha contra os humanos, instaura-se na fazenda um cenário de prosperidade, mas ao mesmo tempo de desigualdade e exploração. Os animais observam os porcos e, nesse momento, pela visão de Benjamin, a imagem se embaralha como se homens e porcos tornassem um só. Os bichos se revoltam e destroem a casa dando a entender o fim de uma era. Esse desfecho exala certo otimismo em relação a um novo sistema, ponto em que reside a ideia da campanha publicitária do filme financiado pela CIA, isto é, mostrar o socialismo como um modelo opressor e falho, e que o capitalismo, defendido pelos Estados Unidos, era uma alternativa.

2ª adaptação

Em 1999, *Animal Farm* recebeu uma nova versão fílmica dirigida por John Stephenson, em uma produção desenvolvida para a televisão e sem muitos recursos técnicos. Assim como na versão produzida em 1954, essa adaptação apresenta mudanças em relação à obra de Orwell. O fator que mais se desintegra do livro é a propaganda a favor do capitalismo que fica subtendida no filme e materializada, sobretudo, no desfecho da história. Consta nas informações técnicas que a obra pertence ao gênero drama, produção executiva de *Robert Halmi*, direção de *John Stephenson*, roteiro de *Alan Janes* e *Martin Burke*, produzido por *Hallmark Entertainment* e distribuído por *Flashstar*.

Este filme apresenta mais alterações na história original do que a adaptação de 1954. O primeiro elemento que se difere é a figura do narrador, pois a versão fílmica é narrada pela cadela Jessie, que se coloca na história e expõe um pensamento crítico sobre a vida dos animais, e a conscientização da diferença entre o animalismo proposto pelo Velho Major e o praticado por *Napoleon*. Essa personagem não recebe grande visibilidade na obra de Orwell, que, aliás, na tradução em Português recebe o nome de Lulu.

O filme inicia com a narração de Jessie expondo um cenário de ruínas sob uma grande tempestade. Segundo a fala da personagem, as construções feitas em bases erradas, possui um fim, assim como aconteceu com *Napoleon*. Percebe-se que essa cena



dá indícios de um governo com estrutura fraca e opressora, mas que chega ao fim. No nível estrutural do cinema, um recurso narrativo muito usado e que podemos identificar nessa e em outras passagens do filme é o *Flashforward* ou, simplesmente, prolepse. Assim como o flashback, este recurso trata-se de uma distorção no nível narrativo. A prolepse ocorre quando há uma antecipação no discursivo, ou seja, quando a cena traz indícios de algum elemento que ainda acontecerá, portanto, a aplicabilidade dessa técnica pode instigar o espectador.


Além desses elementos, o filme intensifica a morte do Velho Major, que após mobilizar os animais para uma revolução é baleado e morto. Essa ação é precedida do momento de preparo da carne do animal, oferecida a Jessie que recusa horrorizada com a cena. Posterior à revolução dos animais, eles adentram a casa de Senhor Jones e se deparam com um episódio que os deixam hipnotizados; havia uma televisão veiculando um filme de Charles Chaplin. Implicitamente, podemos depreender desta cena o poder dos meios de comunicação em atingir a massa.

O episódio que merece destaque é o final da adaptação fílmica em que, após os porcos se igualarem aos humanos, eles acabam levando o fracasso da revolução. A produção termina com o retorno dos humanos à fazenda, materializado na chegada de uma família que simboliza uma espécie de aceitação do capitalismo como uma salvação, uma nova forma de crescimento. Assim como na versão de 1954, a ideia de propaganda a favor do capitalismo americano se concretiza no final da representação fílmica.

Algumas considerações

Na ocasião de publicação da obra, George Orwell escreveu um prefácio, o qual discutia os consequentes entraves para publicá-la e sobre a liberdade de expressão. Esse texto pode ser encontrado na edição brasileira de 2011 da Companhia das letras e no livro *Como morremos pobres e outros ensaios*, uma vez que, no ano de lançamento, o prefácio não pode sair impresso devido o conteúdo crítico do assunto tratado.

Animal Farm começou a ser produzida em 1937, é concluída em 1943, e logo em seguida tem início à saga de Orwell a procura de uma editora, porém foi recusada por várias justamente por questões políticas que consideravam a obra ofensiva ao modelo soviético, ainda mais por utilizar a figura de porcos como referência a grandes ditadores russos. O Ministério da Informação temia a opinião pública, pois a União Soviética,



durante a Segunda Guerra Mundial, era aliada dos Estados Unidos e da Inglaterra contra o nazismo alemão.

Ainda nesse prefácio o autor volta a falar sobre certa “covardia intelectual” que os escritores e jornalistas são sujeitados, tendo em vista que a imprensa britânica era controlada por homens ricos que não compartilham de certas verdades. Reside nesse aspecto uma ortodoxia dominante que acomete a sociedade, realizando uma censura velada que silenciava os que ousassem desafiar essa ortodoxia. No momento da escrita de Orwell a doutrina vigente prezava pela admiração à Rússia, portanto, críticas ao sistema soviético não tinha espaço para divulgação. O autor afirma:


O inquietante é que, sempre que a URSS e sua política estão em jogo, não se pode esperar críticas inteligentes nem, em muitos casos, pura e simples honestidade dos escritores e jornalistas liberais, que não sofrem pressões diretas para falsificar suas opiniões. Stálin é sacrossanto, e certos aspectos de suas diretrizes não podem ser seriamente discutidos. (ORWELL, 2007, p. 131)

Em face desses aspectos, o conceito de liberdade, então, consiste em dizer qualquer coisa, “desde que ela mostre aquilo que querem ouvir”. Como já informado, Orwell é muito crítico nas suas proposições, vejamos o que ele diz:

[...] pode ser que, no momento em que este livro finalmente chegar ao público, minha visão do regime soviético tenha se generalizado. Mas de que isso, por si só, vai adiantar? A troca de uma ortodoxia por outra representa necessariamente um avanço. O inimigo a mentalidade de gramofone, concordemos ou não com o disco que está sendo tocado agora. (Ibidem, p. 127)

De fato, *Animal Farm* só foi publicada quando mudou a visão sobre a União Soviética, demonstrando que a liberdade de expressão ainda era algo distante nessa sociedade. O livro foi importante para mostrar o posicionamento do autor, que vivenciou as guerras e via o socialismo como uma mudança. Nesse sentido, a crítica emanada pelo livro é sobre todos os sistemas autoritários e não somente sobre o socialismo em si.

Em uma das cartas enviadas por Orwell, inseridas no livro *Uma vida em Cartas*, o autor escreve que sua intenção com *Animal Farm* era,




que fosse uma sátira à revolução russa. Mas eu queria que tivesse uma aplicação mais ampla, na medida em que pretendia dizer que *aquela* tipo de revolução (revolução conspiratória violenta, liderada por pessoas inconscientemente sedentas de poder) só pode conduzir a uma mudança de senhores. Eu queria que a moral fosse que as revoluções somente produzem uma melhoria radical quando as massas estão atentas e sabem como se livrar de seus líderes tão logo eles tenham feito seu trabalho. O momento decisivo da história deveria ser quando os porcos ficam com o leite e as maçãs para si [...]. Se os outros animais tivessem o bom senso de bater o pé naquele momento, então tudo teria ficado bem. Se as pessoas acham que estou defendendo o *status quo* é porque, penso eu, elas ficaram pessimistas e supõem não haver alternativa exceto a ditadura ou o capitalismo *laissez-faire* [sem interferência regulatória do governo]. [...] O que eu estava tentando dizer era: ‘Você não pode ter uma revolução a menos que a faça para si mesmo; não existe ditadura benevolente. (ORWELL, 2013, p. 331)

Logo de início, a obra *Animal Farm* nos coloca diante de um cenário oposto a uma *Fairy story*, uma vez que, notamos não se tratar de uma simples fábula, mas de uma produção que questiona o abuso de poder e o processo exploratório. Em um primeiro momento os animais criam uma sociedade igualitária, porém aos poucos esses ideais de igualdade se diluem em um espaço arbitrário. Tal painel possibilita o comparativo da obra com o próprio contexto da Revolução Russa, classificada por Eric Hobsbawm (1995) como uma Revolução Mundial, o evento mais marcante do século XX, cujos antecedentes mostram a crise enfrentada por esse país, por ainda ser essencialmente agrário e comandado por um czar.

A revolução, portanto, consistiu em eventos políticos que discutia como desenvolver o socialismo de Lenin no país; já que, após a sua morte, Trotski e Stalin passaram a disputar o poder e a liderança do partido Comunista. Enquanto o primeiro objetivava uma política internacionalizada, o segundo defendia que o socialismo fosse praticado somente na União Soviética. Com a vitória de Stalin ao poder Trotsky é assassinado.

Animal Farm e suas adaptações para o cinema conseguiram absorver a ideia da Revolução Russa, mostrando a questão agrária a partir do cenário rural, e governo monarca absolutista através do proprietário Sr. Jones. Além disso, o posicionamento de Marx em prol dos operários é representado do Velho Major, Trotski e Stalin simbolizam, respectivamente, Snowball e Napoleon.




Cabe, porém, insistir que Orwell era socialista, mas não aos moldes do que estava sendo desenvolvido na União Soviética, por conta disso a escrita de *Animal Farm* atacando esse sistema. O socialismo defendido pelo autor era democrático e não totalitário, que atuasse no interstício com o capitalismo. Mesmo com todo esse pensamento crítico, no contexto da Guerra fria, o livro adquiriu novos sentidos através dos olhos americanos, que, portanto, atribuiu a narrativa um caráter propaganda anticomunista. Após a morte do escritor, a CIA *Central Intelligence Agency* (Agência Central de Inteligência)² comprou e financiou a divulgação da obra, culminando inclusive na criação de uma adaptação em desenho e outra no formato televisivo, manipulando os sentidos do texto, como vimos anteriormente. Essa foi uma maneira encontrada pelos Estados Unidos para levar o sistema capitalista para o mundo.

Na atualidade, após inúmeras reflexões sobre os trabalhos orwellianos e a distância temporal do contexto de produção da obra, podemos dizer que a verdadeira intenção do autor transparece em suas produções, desnudando um caráter crítico perante a realidade. Diante das adaptações fílmicas questionamos o que de fato levou a obra a ser distorcida pelo cinema. A resposta seria justamente que a natureza contextual e ideológica são marcas particulares das formas artísticas. Em síntese, a criação cinematográfica, seja a partir de uma obra literária ou não, é sempre uma produção cerceada por características inerentes ao momento de produção e circulação.

Animal Farm foi publicado no período da Guerra Fria, em que o clima de uma guerra iminente estava impregnado no espaço; além do mais, havia uma intensa disputa por questões políticas e ideológicas, sobretudo marcadas pela evolução dos meios comunicações, que, como sabemos, acaba se tornando um máquina manipuladora. As adaptações fílmicas foram favoráveis aos Estados Unidos, que precisavam melhorar a sua projeção mundial, já que após as explosões das bombas de Hiroshima e Nagasaki a visão sob o país acabou sendo desfavorecida e nesse sentido o livro de Orwell foi importante para assumir uma propaganda a seu favor, transformando uma obra que é anti-imperialista em um texto anticomunista.

O final desenvolvido por Orwell mostra que tanto o imperialismo quanto socialismo acabam sendo políticas desiguais. Ambos os filmes, de 1954 e 1999,

² A CIA - *Central Intelligence Agency* (Agência Central de Inteligência) é uma agência ligada a segurança nacional americana responsável por captar fontes humanas.




mostram a alegoria da Revolução Russa, com as metáforas dos representantes do sistema, porém alteram o sentido do texto. Além do acréscimo e retirada de personagens, há cenas muito ilustrativas que diferem da obra. Chamamos atenção para o início e o final do livro e das suas adaptações.

A narrativa orwelliana inicia com a descrição do Senhor Jones como um homem bêbado, e logo em seguida começa a reunião dos animais, em que o Velho Major explica o animalismo (representação do socialismo científico de Karl Marx). O porco ancião anuncia o fim dos seus dias, mas que antes disso acontecer queria transmitir informações que aprendeu com o mundo. O homem é colocado como o causador da fome e da sobrecarga de trabalho, portanto, o Velho Major lança uma mensagem de rebelião, dizendo que o fim dos humanos significaria o término dos problemas. Após três dias da reunião este personagem morre enquanto dormia, e fica designado aos porcos *Snowball* e *Napoleon* “instruir e organizar” o animalismo.

A versão fílmica de 1954 inicia com uma imagem colorida, começo de primavera e logo em seguida a representação das maldades do Sr. Jones. A reunião dos animais acontece após esse episódio e o Velho Major morre durante o encontro dando profundidade a morte do personagem. No filme de 1999, o início se configura de maneira mais trágica e degradante, a cena de tempestade é aos poucos transformada na exploração dos animais. O velho Major morre baleado durante a reunião e os seus restos mortais são oferecido à cadela Jessie, a narradora da história, que recusa se alimentar dessa carne. Como vimos, esta versão é a única que intensifica o personagem narrador.

Enquanto ao desfecho das produções, podemos dizer que a obra de Orwell é a mais pessimista ao mostrar a união de porcos e humanos, representando que o novo e o velho no sistema opressor encontram-se em um mesmo nível, o que gera fracasso e dano para a sociedade. Na primeira versão fílmica, pelo formato de ser desenho animado, os autores precisavam imprimir um “final feliz”. O desfecho passa a demonstrar a imagem antissoviética isentando o capitalismo da crítica de Orwell. Os animais perceberam as atitudes dos porcos se igualando a dos homens e os destroem. Na versão de 1999 o final positivo é caracterizado pela chegada dos novos donos da propriedade de Senhor Jones, representando uma família capitalista e, conseqüentemente, um novo sistema para a fazenda, pois o episódio acontece após uma tempestade e destruição.



Ao propor a leitura do livro em comparação com os filmes, objetivamos demonstrar que nem sempre a adaptação fílmica e a obra literária são iguais, mas sim que as diferenças apontam as singularidades de cada formato de expressão, que são, simultaneamente, díspares e complementares. Diante dessas ideias, não podemos cair no erro de considerar que a adaptação deva ser fiel à obra literária, pois cada espaço semiótico apresenta características própria que revelam traços do contexto de produção e circulação.

Referências bibliográficas

Animal Farm (A Revolução dos Bichos). Direção de John Stephenson. Roteiro de Alan Janes e Martin Burke. Baseado na obra de George Orwell. Hallmark Entertainment e TNT Presents: EUA, 1999. 91 min.

Animal Farm (A Revolução dos Bichos). Direção: John Halas e Joy Batchelor. Roteiro: Joy Batchelor, John Halas, Lothar Wolff, Borden Mace e Philip Stapp. Baseado na obra de George Orwell. Animação. Distribuição: Versátil. EUA 1954. 72 min.

ORWELL, George. *Uma Vida em Cartas*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Como morrem os pobres e outros ensaios*. Seleção de textos João Moreira Salles e Matinas Suzuki Jr.; tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *A Revolução dos Bichos: um conto de fadas*. Tradução de Heitor Aquino Ferreira. São Paulo: Companhia Das Letras, 2007.

_____. *Animal Farm: a fary story*. London: Penguin Student editions, 1999.

_____. *Porque escrevo*. Tradução de Eduardo Castro (2004). Disponível em: <http://ecastro.com.sapo.pt/Orwell.pdf>. Acesso em: 05/06/2017 às 18h.

HOBBSAWN, Eric. *Era dos Extremos*. O breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NETO, Ricardo Bonalume. *George Orwell: a busca da decência*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

O TRAÇO DE TINTA, O QUADRO E A NARRATIVA: *ROSSHALDE* DE HERMANN HESSE E *ÁGUA VIVA* DE CLARICE LISPECTOR.

Victor Hugo Pereira de Oliveira (UnB)¹

Resumo: O presente artigo tem por objetivo central a análise da conexão entre a literatura e a pintura em dois romances distintos, a saber: *Rosshalde* de Hermann Hesse e *Água Viva* de Clarice Lispector. Sendo a ‘palavra’ e a ‘tinta’ os materiais primordiais da literatura e da pintura, respectivamente, ambas parecem encontrar um ponto de cruzamento na dimensão do *tempo*. Tais formas artísticas se dão no âmbito temporal, o que implica na necessidade de uma leitura sequencial dos elementos fundantes para que ocorra uma apreensão total do significado pleno dos significantes na pintura e na obra literária.

Palavras-chave: Rosshalde; Água Viva; Literatura; Pintura; Estudos Interartes.

Introdução²


O presente artigo tem por objetivo apresentar a maneira como Clarice Lispector e Hermann Hesse fazem uma interface entre a pintura e a literatura em dois de seus romances, a saber: *Água Viva* e *Rosshalde*, respectivamente. Ambos os autores trabalhavam com a pintura como uma forma adicional de expressão artística. Por vezes, este meio de expressão acabava por se mesclar às suas respectivas obras literárias. Tal artigo pretende apresentar, além disso, os pontos em comum entre estas duas artes e o tipo de relação intersemiótica que ocorre entre eles. Para tanto, utilizar-se-á o trabalho teórico de Vassily Kandinski intitulado *Concerning the Spiritual in Art* e as reflexões sobre o tempo e o ritmo na pintura e na literatura de Eric S. Rabkin.

Literatura e Pintura

Tanto a literatura quanto a pintura se configuram como meios que possibilitam a expressão de um pensamento e de uma sensação. Tal expressão é alcançada através das diversas partes do processo criativo. Estas experiências, observações e visões de mundo são irradiadas através de quaisquer meios que possam ser o mais efetivo de acordo com a preferência de cada artista. Seja através da escrita de narrativas, da pintura de quadros, da composição musical, da composição fotográfica ou da criação de um filme, o artista exprime a sua forma de se relacionar com o que está ao seu redor no momento. Tais

¹ Graduado em Letras (UnB). Mestrando em Teoria Literária (UnB). Contato: victorhpoliveira@gmail.com.

² Gostaria de agradecer a Ribanna Martins de Paula pela gentileza de ter dedicado uma parte do tempo dela para a revisão técnica da versão prévia deste trabalho. Ressalto, no entanto, que os eventuais erros e incongruências por ventura presentes neste artigo são de minha exclusiva responsabilidade.



obras compartilham certos elementos expressivos como a estrutura, o tema e o tom. Além disso, a arte também tem um elemento empático, uma vez que ela conecta os seres humanos quando ela permite que aconteça uma partilha de percepções, emoções e experiências. Um artista talentoso conseguiria capturar, de forma criativa, o que uma pessoa comum sente e não consegue expressar com clareza.


De forma análoga, o ritmo de uma narrativa possibilita a criação de verdadeiras paisagens sensoriais no espaço mental do leitor. A utilização das diversas técnicas literárias ajudaria a desencadear uma série de associações simbólicas ligadas a uma forma de ver o mundo.

No âmbito da interface entre a literatura e a pintura, tais efeitos se dariam na maneira como o escritor consegue sintetizar as capacidades de descrição e associação de ambas as artes. No caso de escritores que se aventuraram na seara da pintura, estas características se tornam mais nítidas, pois tais escritores conseguiriam atingir o ponto onde a escritura e a pintura se unem de forma a possibilitar um diálogo intersemiótico.

Sendo a *palavra* e a *tinta* os materiais primordiais da literatura da pintura, respectivamente, ambas parecem encontrar um ponto de cruzamento na dimensão do *tempo*. Tais formas artísticas se dão no âmbito temporal, o que implica na necessidade de uma leitura sequencial dos elementos fundantes para que ocorra uma apreensão total do significado pleno dos elementos simbólicos da pintura e da obra literária. Além disso, é importante ressaltar a presença da *epifania* na obra dos autores, que parece estar vinculada à ideia da obra de arte enquanto meio propiciador da *catarse*. Tal ideia será explorada numa seção posterior deste artigo.

E, em se tratando de pontos em comum entre a literatura e a pintura, ao menos dois serão ressaltados, a saber: *tempo* e *ritmo*. A *intensidade* e o *ritmo* também fazem parte dos pontos de contato entre a *escrita literária* e a *pintura*. Na escrita, a intensidade e o ritmo da narrativa podem ser utilizados tanto para longas descrições de paisagens – externas e internas – e diálogos quanto para sequências aceleradas de conversações insólitas. Já na pintura, o ritmo e a intensidade das pinceladas podem indicar tanto a técnica particular do artista quanto o seu estado de espírito.

De acordo com Rabkin (2008), ambas as formas artísticas são tipos de narrativa nas quais aquele que as contempla se utiliza da dimensão temporal para a apreensão das informações. Para ele, haveriam três tipos de temporalidade narrativa entre a pintura e a




literatura, a saber: (1) a narrativa lenta, (2) a narrativa constante e (3) a narrativa rápida. Na literatura, a narrativa ritmicamente lenta estaria com o encargo de descrever uma cena e um estado psicológico. Enquanto que na pintura, a narrativa ritmicamente lenta teria por objetivo permitir que uma cena complexa se desdobrasse na consciência daquele que a contempla. Já a narrativa de ritmo constante serviria, na literatura, para as dramatizações. Enquanto que na pintura ela serviria para os quadros do tipo representativos. Por fim, a narrativa de ritmo rápida serviria para apresentar uma síntese, na literatura, enquanto que na pintura ela se configuraria com a arte do tipo simbolista.

Os elementos espirituais da literatura e da pintura

Para Kandinsky (2008), os elementos da pintura refletem a interioridade do artista plástico. E a utilização do fluxo de consciência enquanto técnica literária, bastante presente na obra de Lispector e de Hesse, pode indicar uma porção de coisas. Entre elas, a catarse psíquica dos personagens. A relação entre a presença dos elementos da semiótica pictórica e a descrição dos processos criativos dos escritores contemplados neste artigo parece ficar mais clara à luz da teoria de Kandinsky.

Na sua obra *O Espiritual na Arte*, Kandinsky apresenta ideias sobre o efeito psíquico das cores. Em primeiro lugar, o olho receberia uma impressão puramente física, a saber, o prazer e o contentamento relacionados à variedade das cores. Tais sensações podem evocar tanto o calor quanto o frescor. No entanto, elas duram por pouco tempo, apesar de ser o ponto de partida para um verdadeiro encadeamento de sensações relacionadas. O simbolismo das cores já foi objeto de muito estudo por parte de diversos autores e é notório como, em cada cultura, uma combinação de cores pode evocar uma gama de associações na mente dos integrantes de uma comunidade.

Para Kandinsky, enquanto o desenvolvimento da pessoa humana se desenrola, o círculo destas experiências causadas por diferentes seres e objetos cresce a cada dia. Elas adquirem um significado interno e, eventualmente, uma harmonia espiritual. Seria o mesmo caso com as cores, que criam uma impressão superficial e momentânea na psique. Porém, tais impressões são um pouco mais desenvolvidas na área da sensibilidade, de acordo com o teórico. Para uma pessoa mais sensível, o efeito das cores pode ser mais profundo e mais comovente. Dessa forma, Kandinsky define os



diversos graus dos efeitos psíquicos das cores na medida em que elas produzem vibrações espirituais correspondentes.

Na obra de Hermann Hesse, as reflexões sobre a arte pictórica e musical ocupam um lugar de destaque. Em *Rosshalde*, Johann Veraguth se encontra entre a sua fascinação para com a pintura e crises de diversos âmbitos na sua casa e na sua família. No entanto, a presença de elementos da semiótica da pintura está menos explícita do que em *Água Viva*. E, à semelhança de Lispector, também Hesse se aventurava na pintura. *Rosshalde*, apesar de apresentar características formais diferentes de *Água Viva*, também revela alguns traços autobiográficos.

***Rosshalde* de Hermann Hesse: A Interface entre a Literatura e a Pintura**

Neste romance, Hesse indica como a pintura pode se tornar uma forma de expressão espiritual na vida do protagonista Johann Veraguth. Nos diversos cômodos da casa estavam presentes pinturas e fotografias dos membros da família de Johann Veraguth, com um foco especial no seu filho caçula – Pierre – por quem tinha um afeto mais exacerbado.

O processo criativo de Veraguth – para além das intrigas familiares – é explorado com notável profundidade neste romance. O artista pintava em dias claros, além de também costumar pintar na penumbra de um bosque de forma que a sua arte pudesse conter as variações do espectro das emoções humanas. Johann Veraguth estudava a cena com rigor antes de começar a misturar as cores primárias de forma a obter as diversas nuances que refletissem a cena e o seu próprio mundo interior:

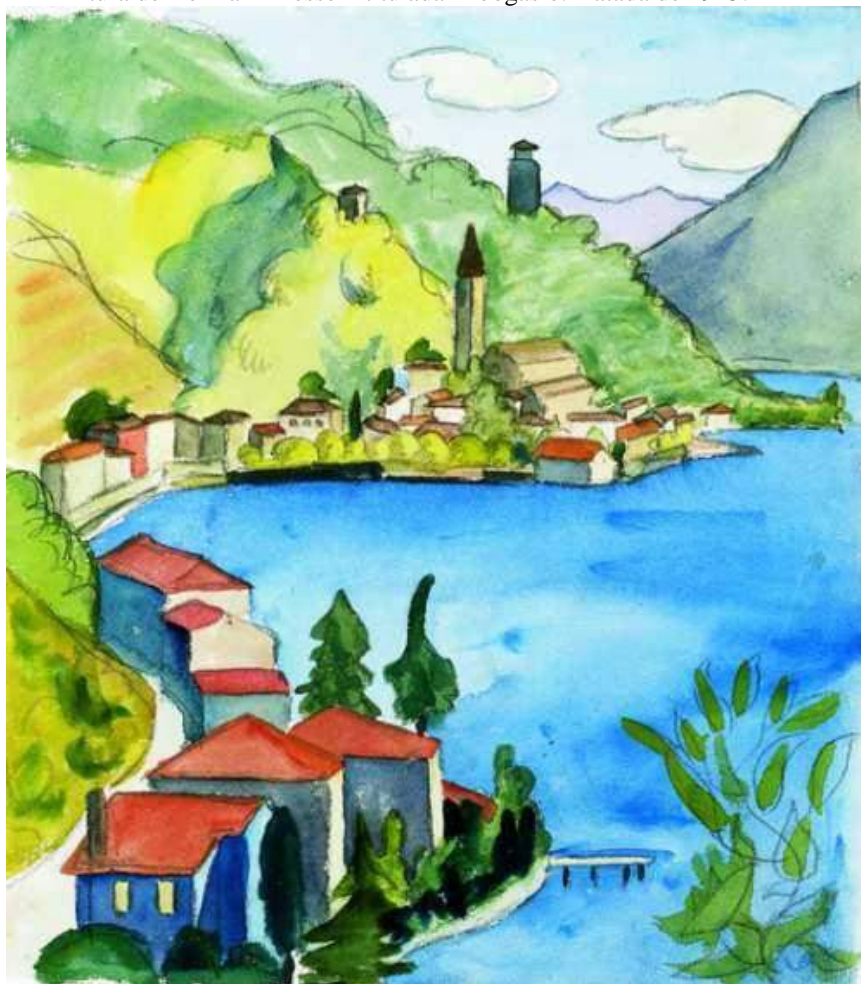
O pintor estudou a cena com olhos atentos e fortaleceu os tons em sua paleta que, tendo perdido quase todos os vermelhos e amarelos, tinha pouca semelhança com a sua paleta de sempre. A água e o ar estavam concluídos, a superfície estava banhada numa calma luz, os arbustos e gravetos na margem flutuavam como sombras no orvalho penumbroso. (HESSE, 1970, p. 7)³

Veraguth possuía o hábito de contemplar com uma concentração inabalável a sua paleta de tinta. Otto, seu amigo, discutia com ele sobre os diversos estilos de representação pictórica; além do mais, Hesse descrevia as nuances das cores dos

³ “The painter studied the picture with attentive eyes and weighed the tones on his palette, which, having lost nearly all its reds and yellows, bore little resemblance to his usual palette. The water and the air were finished, the surface was bathed in a chill, unfriendly light, the bushes and stakes on the shore floated like shadows in the moist, livid half light;”. (HESSE, 1970, p. 7)

quadros do personagem de tal maneira que causa uma viva impressão destas paisagens na consciência do leitor.

Pintura de Hermann Hesse intitulada Albogasio. Datada de 1925.




Fonte: website dedicado à memória do escritor Hermann Hesse.⁴

Em um determinado momento, fica patente a maneira como Veraguth estava começando a colocar todo o seu ser na sua arte: “compreendi que nunca mais haveria um amor pelo qual eu me abandonaria como fiz com as minhas pinturas. Minha necessidade de gastar minhas energias e de me esquecer de mim mesmo, toda a minha paixão, foi direcionada para as minhas pinturas”. (HESSE, 1970, p. 66)⁵

E, no seguinte trecho, é possível ver a grande síntese entre o processo criativo e a espiritualidade da arte no romance de Hesse:

⁴ Disponível em: <<https://www.hermann-hesse.de/en/node/829>> Acesso em: Set. 2017.

⁵ “I came to realize that there would never again be a love I could abandon myself to as I did to my painting. My need to expend my energies and forget myself, all my passion, went into my painting”. (HESSE, 1970, p. 66)



Naquelas horas, Veraguth não sabia nada sobre fraqueza e medo, sofrimento, culpa e o fracasso na vida. Sem estar alegre ou triste, completamente absorto em seu trabalho, ele exalou o frio ar da solidão criativa, sem desejar qualquer coisa de um mundo que ele houvera esquecido. De forma rápida e certa, os seus olhos vibraram com concentração, ele coloriu com rápidas pinceladas, deu mais tom a uma sombra, fez uma folha que ondulava (...) assim, das pinturas de velhos mestres, estranhos cujos nomes não conhecemos e não queremos saber nos olham como se fossem símbolos de todo o Ser. (HESSE, 1970, p. 102-103)⁶

Hermann Hesse, nos seus *Escritos sobre Literatura* (1983) discorre brevemente sobre como ele concebeu o romance *Rosshalde*. O ponto principal, no entanto, versa sobre o lugar do artista na existência: "... a questão se um artista ou pensador, um ser que não quer viver a vida apenas de forma instintiva, mas que quer, sobretudo, observá-la e representa-la com a máxima objetividade". (HESSE, 1983, p. 14)⁷

Por fim, o seguinte trecho de uma carta de Hesse a Helene Welti ilustra a sua relação, enquanto escritor, com a pintura: "Minhas pequenas aquarelas são tipos de poemas ou sonhos que fornecem uma memória distante da 'realidade', e mudam de acordo com as necessidades ou sensações pessoais (...); o fato de eu ser (...) um mero amador é algo que nunca esqueço".⁸

***Água Viva* de Clarice Lispector: dois processos criativos surgindo de uma mesma fonte**

Aparentemente, Clarice Lispector não fizera uma escolha aleatória ao colocar como narradora de *Água Viva* uma artista plástica inominada. Tal artista plástica começa a se aventurar na grande arte que consiste na alquimia das palavras: a escrita literária. E este encontro entre a literatura e a pintura é confirmado por uma citação de Clarice Lispector que está em uma de suas biografias. Tal biografia contém fragmentos

⁶ In those hours Veraguth knew nothing of weakness and fear, of suffering, guilt, and failure in life. Neither joyful nor sad, wholly absorbed by his work, he breathed the cold air of creative loneliness, desiring nothing of a world he had forgotten. Quickly and surely, his eyes protruding with concentration, he laid on color with little sharp thrusts, gave a shadow greater depth, made a swaying leaf (...) Thus from the paintings of dead masters, over-life-size strangers whose names we do not know and do not wish to know look out at us enigmatically as symbols of all being. (HESSE, 1970, p. 102-103)

⁷ "... la cuestión de si um artista o pensador, un ser que no quiere vivir la vida sólo instintivamente, sino que quiere sobre todo observarla y representarla con la máxima objetividad". (HESSE, 1983, p. 14)

⁸ "My little watercolours are kinds of poems or dreams, which provide but a distant memory of 'reality', and change it according to personal feelings or needs (...); the fact that I am (...) a mere amateur is something I never forget." From a letter to Helene Welti, 1919. Disponível em: < <https://www.hermann-hesse.de/en/painting/hesse-about-painting>>. Acesso em: setembro de 2017.

póstumos da escritora. Assim, Lispector unia, de forma consciente, a literatura e a pintura: “Acho que o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte”. (BORELLI, 1981, p. 70)

Além disso, o fato de saber-se com certeza que a própria autora costumava pintar quadros adiciona uma camada autobiográfica neste romance, uma vez que Lispector se aventurou na alquimia das cores: “O que me ‘descontraí’, por incrível que pareça, é pintar. Sem ser pintora de forma alguma, e sem aprender nenhuma técnica. Pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, ‘quadros’ a ninguém”. (Ibidem, p. 70)


Figura 1 – Pintura de Clarice Lispector intitulada *Explosão*. Datada de 1975.



Fonte: website intitulado *Homo Literatus*.⁹

No entanto, a versão anterior deste “livro de quem não sabe escrever” (LISPECTOR, 2010, p. 50), o *Objeto Gritante*, contém mais elementos jornalísticos e autobiográficos. De acordo com Abrantes (2016), a versão final do texto, publicada como *Água Viva*, eliminou quase todas as referências reais ao cotidiano da autora. Em *Água Viva*, tais elementos aparecem completamente transmutados, tornando assim o texto provisoriamente inicial de *Objeto Gritante* num relato quase que totalmente ficcional.

⁹ Disponível em: <<http://homoliteratus.com/a-pintora-clarice-lispector/>> Acesso em: Set. 2017.



A seguinte citação de Michel Seuphor, utilizada como epígrafe do livro, mostra o interesse de Clarice Lispector acerca da teoria da arte:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura - o objeto - que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência. (SEUPHOR, 1964, p. 101-102)¹⁰

A sintetização da pintura e da literatura na narrativa de *Água Viva* vai ficando cada vez mais clara à medida que a leitura avança: “Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. é também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma.” (LISPECTOR, 2010, p. 5)

Ademais, tal sintetização chega a tal nível que parece surgir um impasse, na mente da narradora, acerca da consistência da interface entre a literatura e a pintura: “O que pinte nessa tela é passível de ser fraseado em palavras?” (idem, p. 6).

À maneira do pintor que altera a tonalidade das cores, a narradora altera o sentido da frase e das ideias mexendo com a sutileza dos significados das palavras: “O texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações”. (BORELLI, op. cit.)

Os quadros de Clarice Lispector são enigmáticos, tal qual a sua literatura. A autora tinha a consciência de que não possuía a técnica apropriada das artes plásticas para a execução da arte, da mesma forma como ela não se considerava uma escritora profissional. E, como ela mesma afirma numa entrevista, o fato de não ter um compromisso profissional com uma arte dá mais liberdade para aquele que a produz.

Encontram-se, em *Água Viva*, várias indicações acerca do amadorismo da sua arte, dos seus quadros, denominados por ela como antiquadros. “Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem”. (LISPECTOR, op. cit., p. 5)

¹⁰ “However there had to be a painting wholly liberated from dependence on the figure, the object — a painting which like music, does not illustrate anything, does not tell a story, and does not launch a myth. Such a painting is content to evoke the incommunicable realms of the spirit, where dream becomes thought, where the sign becomes being, where analogy becomes relationship and rhythm.” (SEUPHOR, 1964, p. 101-102)



Conclusão

À luz dos estudos acerca da interface entre a pintura e a literatura de acordo com Rabkin (2008), além dos estudos sobre o espiritual na arte de acordo com Kandinsky (2008), pode-se que os escritores contemplados neste artigo transitavam, de forma consciente, entre a literatura e a pintura. Tanto Lispector quanto Hesse utilizaram da pintura, além da escrita literária, como uma forma de expressão artística.

As afirmações de Lispector acerca do processo criativo que une a literatura e a pintura indicam como esta escritora estava por dentro das grandes discussões acerca da natureza da arte, da pintura, da representação e da crítica. Ademais, os seus próprios quadros parecem ilustrar, de forma pictórica, a fonte de onde surgia a sua inspiração para a arte, seja ela a escrita ou a plástica.

Além disso, os escritos de Hesse acerca da pintura exibem a forma como o escritor se utilizava das metáforas próprias da pintura no seu processo criativo enquanto escritor. Além de inserir personagens que eram artistas plásticos, Hesse também narrava à maneira de alguém que estivesse descrevendo um quadro.

Sendo assim, chegou-se à conclusão de que os dois romances dos escritores analisados utilizam, produtivamente, dos pontos de interface entre a literatura e a pintura e que tais pontos são parte fundamental do estilo literário dos autores contemplados neste artigo.

Referências bibliográficas

ABRANTES, Ana Cláudia. *Objeto Gritante: um Manuscrito de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2016.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.

GEMÄLDE. Disponível em: <<https://www.hermann-hesse.de/en/node/829>>. Acesso em: 17 de Setembro de 2017.

HESSE, Hermann. *Escritos sobre Literatura*. Trad: Genoveva y Anton Dietrich. Madrid: Alianza, 1983.

_____. *Rosshalde*. Trans: Ralph Manheim. New York: Farrar, Straus and Giroux., 1970.

HESSE ABOUT PAINTING. Disponível em: <<https://www.hermann-hesse.de/en/painting/hesse-about-painting>>. Acesso em: 21 de Setembro de 2017.

KANDINSKY, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art*. Trans: Michael T. H. Sadler. Auckland: The Floating Press, 2008.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. São Paulo: Editora Rocco, 2010.

RABKIN, Eric S. *Time and Rhythm in Literature and Painting*. In: Ahrens, Rüdiger; Kläger, Florian; Stierstorfer, Klaus (Orgs). *Symbolism: An International Annual of Critical Aesthetics*. New York: AMS Press, Inc., 2008 (vol. 8), pp. 217-230.

SANTOS, Estela. *Além dos Livros: a pintora Clarice Lispector*. Disponível em: <<http://homoliteratus.com/a-pintora-clarice-lispector/>>. Acesso em: 17 de Setembro de 2017.

SEUPHOR, Michel. *Abstract Painting: Fifty Years of Accomplishment from Kandinsky to Jackson Pollock*. Trans: Haakon Chevalier. New York: Dell Publishing, 1964.

POESIA E CINEMA: CONTORÇÕES DA MELANCOLIA EM *HIROSHIMA, MEU AMOR*

Amanda Ramalho de Freitas Brito (UFPB/UNEAL)
Maria Geneceleide Dias de Souza (UFPB)

Resumo: O presente artigo investiga como a melancolia fomenta a representação lírica no filme *Hiroshima, meu amor* (Alain Resnais, 1959) a partir das contorções do corpo. O corpo estabelece o percurso do encontro amoroso, pelo qual se desenvolve a percepção fatídica da experiência da personagem-atriz que se confunde com as vítimas da bomba atômica de Hiroshima, o que funda a representação da melancolia no espaço de sugestão do filme. A melancolia é alcançada pela consciência de finitude, pelo ardor do despovoamento que perpassa a construção das memórias (coletiva e individual).

Palavras-chave: Cinema. Melancolia. Corpo.


*Aqui está minha herança- este mar solitário,
Que de um lado era o amor e, de outro, esquecimento.*
Cecília Meireles

Melancolia: o ardor de um despovoamento

O artigo discute sobre a criação lírica da melancolia como processo artístico de decomposição da memória no primeiro longa-metragem de Alain Resnais: *Hiroshima, meu amor* (*Hiroshima, mon amour*), produzido em 1959, e que pode ser visto como um exemplo relevante da expressão poética do cinema francês, e estritamente da *Nouvelle Vague*.

Hiroshima, meu amor é um filme franco-japonês, cujo roteiro literário foi escrito por Marguerite Duras, uma romancista francesa, também escritora de *Moderato Cantabile*, obra que inspirou a aproximação com o cineasta Resnais, pois antes de filmar *Hiroshima*, tinha o desejo de filmar a obra literária de Duras.

O filme é ambientado quase que totalmente na cidade de Hiroshima (Hotel, hospital, Praça da Paz, Palácio da indústria, Casa de chá japonesa, sala de espera da estação, rio Ota, bar *Casablanca*), mas também se desenvolve em outros cenários, apresentados no enredo pelo tempo da consciência da personagem (antecipação e



memória), como Nevers (margens e cais do Rio Loire, celeiro, ruínas, casa da família da personagem-atriz, Campo de Marte e praça da república) e Paris (ruas).


Hiroshima, meu amor narra a história de uma atriz francesa (interpretada por Emmanuelle Riva) que vai a Hiroshima, quinze anos após o bombardeamento atômico, fazer um filme sobre a paz. Em Hiroshima, a atriz se envolve em uma relação amorosa com um arquiteto japonês, e a partir da relação erótica com ele, reestrutura a memória trágica do povo de Hiroshima e da sua juventude fatídica em Nevers (uma cidade francesa), onde a personagem viveu um romance proibido com um soldado nazista alemão.

A construção temática sobre o amor é configurada no filme pelo encontro de duas histórias e duas memórias a partir de um ponto comum que tece a correlação, a guerra com seus desdobramentos temáticos: destruição, deformação (simbólica e física), morte e esquecimento. Maurice Halbwachs (1990) fala que as nossas lembranças são alcançadas exatamente pelo contato com as lembranças do outro que também refletem a nossa experiência decorrida, assim:

Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seu depoimento, é preciso ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e outra para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. (HALBWACHS, 1990, p. 33).

A partir dessa conexão com a memória coletiva, a personagem-atriz reestabelece itinerários de alcance de uma memória amorosa perdida, revelando uma melancolia da reinvenção. Nesse aspecto compartilhamos da ideia de Starobinski (2016), de que o estado de melancolia não é completo, mas reverso, possibilitando o preenchimento do vazio, que no filme se faz pelas sugestões metafóricas liberadas pela relação erótica. Considerando essa discussão, recuperamos aqui o percurso crítico de fundamentação da melancolia para melhor entendermos a representação desse estado psíquico no filme.

A melancolia é um termo, que visto diacronicamente, foi utilizado para designar diversos eventos: alternância de humor, loucura, depressões, paranoia, entre outras perturbações clínicas da cognição. Segundo Jean Starobinski (2016, p.16), “desde o




momento em que os antigos verificavam um medo e uma tristeza persistentes, o diagnóstico lhes parecia garantido.”. Essa confusão se deu porque o medo e a tristeza, como traços marcantes da personalidade melancólica, também perpassavam outras perturbações, ligadas, não a uma construção abstrata de um pensamento emotivo, mas à biologia psíquica do indivíduo.

De acordo com Cordás e Emilio (2017), a melancolia se distingue, por exemplo, da depressão, uma vez que, seu estado de tristeza profunda e enlutamento não interferem na saúde psíquica e nas atividades cotidianas do indivíduo. Sendo um estado simbólico da insatisfação permanente de um sujeito que se enluta frente à compreensão mórbida de uma vida frágil e incompleta.

Para Freud (2010), a melancolia é produto de uma perda de algo indefinível que se distanciou do sujeito no plano da idealização, quer dizer, o indivíduo, fatalmente melancólico não tem consciência e não compreende o que se perdeu, a perda é de natureza mais ideal, o que resulta no estado profundo de esvaziamento, daí a construção de uma tristeza profunda. Nesse sentido, a perda não é especificamente material, mas a perda do objeto enquanto objeto de afeto. A perda incide sobre a própria representação espelhada do indivíduo que se reconhece na ausência do objeto perdido, por isso Freud (2010) reflete que:

A melancolia se caracteriza, em termos psíquicos, por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima, que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante expectativa de punição. (FREUD, 2010, p.173).

Esse abatimento é percebido em toda a construção da personagem-atriz do filme de Resnais, como na cena da adega, pela qual o espaço da punição, o isolamento e o corte do cabelo refletem a condição desoladora da mulher que perdeu seu objeto de amor e o reencontra mnemonicamente no ato amoroso da cena da Casa de chá japonesa. Como destaca Starobinski (2016, p.429), “a memória agrava o vazio: a memória dos poderes perdidos (...). De um olhar, de uma órbita, dizemos que eles são vazios, porque contiveram a visão e o perderam.”.



Assim, O *pathos*, precipitado em *Hiroshima, meu amor* pela o ardor do despovoamento de vivências atravessadas por memórias esvaziadas, é sugerido pelas contorções do corpo em diálogo com os próprios mecanismos da linguagem cinematográfica: cores, planos, enquadramentos, travellings e voz em off. A construção lírica do corpo atravessa os diálogos melancólicos da personagem francesa diante da morte representada no plano da idealização pelo esquecimento. A experiência criada pelas imagens dos corpos e pelos movimentos gestuais harmonizados aos diálogos poéticos do filme reclama sua própria condição de arte, nos instigando a averiguar como o lirismo se instaura na diegese por meio da melancolia. Como nos disse Scliar (2003), a melancolia ajuda a pôr em perspectiva os pensamentos diante do caos instaurado pelas ausências.

Os sentidos de deformações (esquecimento, dor, ausência, melancolia) construídos no filme perpassam a atmosfera imagética da memória coletiva como pulsão reveladora dos sentimentos da personagem pela performance do corpo, condutor do tempo lírico em *Hiroshima, meu amor*. A propósito disso, vislumbra-se a cena inicial (fotograma 1, recuperado da película), onde os corpos entrelaçados sugerem as deformações da carne e da psique. As imagens dos corpos são atravessadas por diálogos poéticos: “Deforma-me, até me tornar feia, por que não você?” (grifos retirados do filme). O signo deformatar está em um eixo de deslocamento, de transferência metafórica, invocando no ato da deformação a transformação de sentido. O feio, a deformação, reforça no plano verbal (narrativo) a imagem da explosão da deformação da carne, integrando em um sentido profundo a tragédia nuclear. A composição faz referência a deformação psicológica e física da personagem suscitada pela compreensão da deformação do povo de Hiroshima.



Fotograma 1: corpo-deformado


Trata-se de uma sugestão da modificação da forma, e em um alcance paradoxal: a deformação irrompe-se como signo da morte, indicando a deformação do próprio tempo, pelo qual os vários momentos de experiência da personagem se entrelaçam como em um labirinto, colocando-a em contato com a memória do amor e da reinvenção do amor (elemento eufórico¹ que simboliza a compreensão de si e do passado).

A ambiguidade da forma, como elemento catalisador dos sentimentos disfóricos da personagem, insere-se pela performance dos corpos, incorporando uma deformação temporal – o esquecimento, ou seja, o ardor do despovoamento do “eu”. A feitura ambígua das imagens narrativas do filme endossa, simultaneamente, a melancolia e a volta da melancolia, esta última entendida como a persistência, o renascimento dos corpos, reiterados das cinzas, restaurados pela composição poética das imagens. Acerca do prisma da melancolia enquanto reinvenção, vazio preenchido por uma espera, Starobinski (2016) nos diz que:

Se existe uma espera, ainda que frustrada, então a melancolia não ganhou por completo. Que um futuro, ainda que nele nada deva se produzir, permaneça aberto diante da consciência, e então o vazio muda de significado. Uma plenitude volta a ser possível. Na espera do que poderia preenchê-lo, o vazio não é mais o fim do mundo: não é mais o luto, e sim a acolhida virtual que marca a qualidade do vazio. (STAROBINSKI, 2016, p. 430).

Em *Hiroshima* o vazio ou o que chamamos de ardor do despovoamento é preenchido pela espera de um tempo reencontrado, refeito pela travessia dos corpos, instaurados na cena pela cerimônia: aquilo que é sugerido através de uma linguagem

¹ Recuperamos o termo euforia e disforia a partir da Semiótica do Texto, significando respectivamente uma relação positiva e negativa do ser vivo com os conteúdos representados.

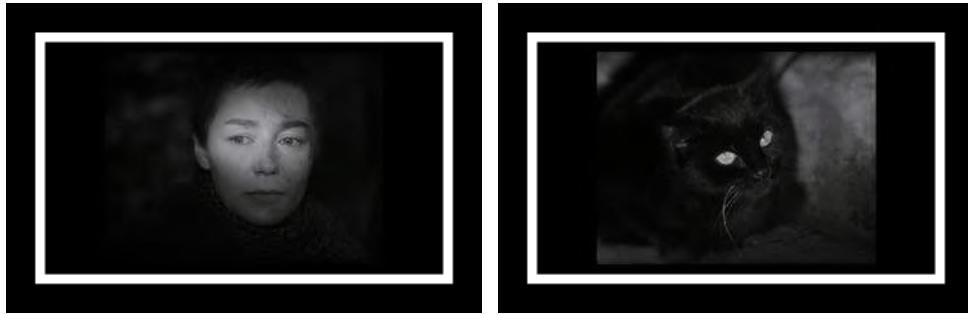


performática tecida pela ambiguidade e pela metáfora. Considerando esse sentido cerimonial dos corpos, como percebido no fotograma 1, surge a construção amorfa dos corpos correspondente ao que Deleuze (2008, p. 301) aponta como: “impor-lhe um disfarce que dele faça um corpo grotesco, mas também extrai dele um corpo gracioso, a fim de atingir o desaparecimento do corpo visível (histórico)”. Essa presença cerimonial do corpo extingue o corpo biológico e histórico, ressaltando em sua comoção lírica os estados emotivos do *esse* (eu), a melancolia no *topos* da deformação, daí a revelação poética de *Hiroshima, meu amor*.

Discutindo sobre cinema e poesia, Cañizal (1996, p. 361) diz que a linguagem poética no cinema é impregnada de ambiguidade, e assim, “quer a poesia esteja no sentido que ocultam os objetos do mundo, quer na espessura dos significantes do discurso cinematográfico, a única coisa de que temos garantia é que ela anda, sempre, de mãos dadas com a ambiguidade.”.

Dessa maneira, o espectador e ainda o crítico de cinema (também espectador) deve procurar entender a densidade expressiva de uma ambiguidade dentro de uma montagem poética, percebida por criar uma imagem que mostra o cotidiano e a vida de uma maneira nunca antes alcançada por nossa percepção. Como conhecer a versão dos acontecimentos em Hiroshima através das contorções sinestésicas do amor, precipitado pela relação erótica da cena inicial do quarto ou pelo movimento de aproximação com um amor trágico juvenil de Nevers.


A compreensão ambígua do *pathos* enquanto tessitura, forma, nos coloca diante da melancolia como um processo criativo restaurador, pois a performance representa ainda a busca pelo tempo perdido, fundido no encontro erótico dos personagens. No filme de Resnais, a representação figurativa se dá pela associação metafórica entre planos e imagens.



Fotograma 2-3: figuração da melancolia

A cena da adega (fotograma 2 e 3) é uma representação expressiva da linguagem lírica de *Hiroshima, meu amor*. Nesta cena, por meio de um *flashback* (retorno temporal) a personagem descreve os momentos de horror que ela vivenciou em uma adega úmida e fria no período do inverno em Nevers, como castigo por ter se relacionado com um soldado inimigo. Ela fala também de um gato que de vez em quando entrava na adega. O gato aparece visualmente na história como elemento associativo dos sentidos que compõem a personagem nesse contexto. Se observarmos as imagens veremos que tanto a personagem quanto o gato são enquadrados em um mesmo tipo de plano (close). A imagem estática da personagem é paralelamente conectada a imagem do gato pela associação, inicialmente do olhar, único elemento que se move nessa sequência. A mulher é comparada ao gato através do close e da iluminação. Este último, representado na imagem pela relação entre o claro e o escuro é intensificado pela fotogenia da luz branca, que incide sobre o rosto da personagem como uma forma de delimitação do olhar, tornando-o, por isso, mais próximo do olhar do gato. Essa associação cria um sentido metafórico, que será compreendido quando entendermos a simbologia cultural do gato preto.

Discutindo sobre metáforas e símbolos no cinema, Martin (2003) nos faz entender a construção metafórica no nível da linguagem cinematográfica como aquela elaborada pela sugestão estética doada pelo choque entre duas imagens. Assim, o choque entre a imagem da personagem e a imagem do gato cria uma sugestão visual do gato como extensão dos sentimentos da personagem, o que é indiciado pelo próprio discurso da mesma: “às vezes, um gato entra e olha. Ele não é mau.” Essa afirmação sobre o gato não seria sobre si, já que o olhar da personagem é colocado no mesmo alcance do olhar do gato? A afirmação sobre o gato como metáfora da francesa não seria uma maneira de




desconstruir o olhar repressor da família e do povo de Nevers sobre a relação amorosa da personagem com um soldado alemão no período da segunda guerra mundial?

Na cultura ocidental, o gato preto simboliza um mau presságio, por ter sido associado na Idade Média a rituais de bruxaria, e por causa disso à morte.² O sentido da comparação das imagens chama atenção, neste caso, para a representação da condição de isolamento e decadência da personagem, porque assim como gato ela representa culturalmente aquilo que é ruim, que se distancia das convenções de uma sociedade (ideia apresentada no texto pela descrição do pensamento da família da francesa, o que, aliás, é expresso pelo enquadramento do olhar repressor do pai da personagem em uma das cenas mostradas pelo *flashback* desencadeado pela cena da casa de chá japonesa), e por isso, deve ser castigada, isolada do convívio familiar. Devido à associação de caráter mágico do gato aos rituais de bruxaria, ele simboliza ainda, aquilo que é estranho, aliás, o estranhamento também participa da descrição da personagem em Nevers, que tem o cabelo cortado como uma forma de punição, mas também de representação do que é diferente, da loucura propiciada pelo desejo, pela paixão.

O gato negro ainda pode ser interpretado como metáfora da depressão e da melancolia da personagem, já que o negro tem sido comumente associado à dor. O signo melancolia, surgida do grego melas, significa etimologicamente negro, e remete ao lado sombrio do humor humano, frente às nuances da vida, como: culpa, incompletude, saudade e solidão (SCLIAR, 2003).

A presença da cor e da iluminação escura não está só no plano de enquadramento do gato, como também atravessa toda a atmosfera do filme. Inclusive, o filme é produzido em preto e branco, em uma época (1959) em que já se faziam filmes coloridos. A escolha da tonalidade negra acentua a dramaticidade melancólica do filme de Resnais, cujo enredo é tecido sobre a morte, o esquecimento e a memória. Este último elemento desencadeia o lirismo melancólico do filme, pois a memória na verdade é sobre um tempo perdido, irrestruturável, a propósito também do esquecimento, pois, a memória de um tempo exterior e longínquo não expressa somente a perda de uma experiência que está ausente, como a perda de detalhes dessa experiência. Isso faria parte do que Starobinski (2016) nomeia de viuvez melancólica,

² Ideia apresentada pelo *Dicionário de símbolos* on-line. Disponível em: <http://www.dicionariodesimbolos.com.br/gato-preto/>. Acesso em 30 de março de 2016.



visto que se contém uma visão e depois a perde. Nesse sentido, se está viúvo ou viúva de memória.

O esquecimento é problematizado pela atriz francesa na cena da casa de chá e indicia a inquietação e o sofrimento da personagem diante da impossibilidade de se manter intacto o passado. Consoante Scliar (2003, p. 83), “não há memória sem melancolia e não há melancolia sem memória (...). De acordo com a teoria dos humores, a bile negra, seca e fria, estaria associada à capacidade de lembrar”. Essa condição melancólica da memória figura o ato da interioridade, porque ao “voltar-se para dentro de si o resultado era mais melancolia” (SCLIAR, 2003, p. 83). No filme a relação entre memória e esquecimento reluz a tristeza e o medo: o ato da memória é um catalisador do esquecimento, pois se percebe que se perdeu algo inalcançável.

Referências Bibliográficas

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. “Cinema e poesia”. In: *O cinema do século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

CORDÁS, T. Athanássios & EMILIO, M. Schumaker. Porto Alegre: Artmed, 2017.

FREUD, Sigmund. “Luto e Melancolia”. In: *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos*. Paulo César de Souza (tradução). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*. Laurent Léon Schaffter (tradução). São Paulo: Vértice, 1990.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras 2003.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. Rosa Freire d’Aguiar (tradução). São Paulo: Companhia das Letras, 2016.



QUANDO O DESEJO (NÃO) BATE À PORTA: SUBJETIVIDADES TERRITORIALIZADAS PELA MELANCOLIA

Angeli Raquel Raposo Lucena de Farias (UFPB)¹

Hermano de França Rodrigues (UFPB)²

Resumo: A obra de Caio Fernando Abreu especificamente a coletânea de contos *Além do ponto e outros contos* (2010) deparamo-nos com tessituras enredadas nos nós da melancolia, a exemplo da narrativa *Além do Ponto*, onde se inscreve a trajetória de um personagem, sem nome. Utilizando a perspectiva científica da psicanálise entenderemos esse personagem/narrador como sujeito marcado pela melancolia, aquele que se arrasta, cai, escorrega, desiste, levanta... nas tentativas de alcançar o objeto desejado, um tanto desconhecido.

Palavras-chave: Melancolia; Psicanálise; Luto.

INTRODUÇÃO


Os encantos de *Eros* configuram e afetam o homem, em sua trajetória de perdas e ganhos. Cantado desde a mitologia Grega, no mito sobre a origem dos povos, quando Zeus, insatisfeito com seus filhos, torna-os incompletos, separando cada indivíduo em duas partes, o amor faz germinar a necessidade de união com outro, numa tentativa perene e inócua de um dia, nas estações da vida, sanar a incompletude. Nessa divisão do ser, o amor surge como cura, ilusão e possibilidade de anular a separação que nos torna não apenas humanos, mas sujeitos desejantes. Escapa-se do desamparo quando se une ao amor, numa dialética universal.

E, se, por ventura, o amor não for encontrado? Se o objeto amado, almejado, tornar-se sempre desconhecido? Desamparado, outrora dividido, sem encontro com sua metade, o sujeito faz-se morada da melancolia, cujos laços aprisionam o amante numa contínua e infundável busca por um objeto perdido e, mormente, desconhecido.

Nos recônditos do melancólico, território no qual penetraremos, a lógica desamparo/amor surge como enigma indecifrável, algo não atingido, ou melhor, atingido por um narcisismo egóico, incapaz de reconhecer as artimanhas de *Thanatos*, que goza o tempo todo, do sofrer imposto ao Amor.

¹ Graduada em Psicologia. Mestranda em Letras (UFPB) – angeliraposo@hotmail.com

² Doutor em Letras (UFPB) – hermanorg@hotmail.com



A literatura, enquanto espaço criativo redesenha com certa propriedade, o drama do enamoramento melancólico, onde encontramos personagens desejosos de amor, que, não raras vezes, vivificam-se no gozo do abandono e da solidão. Nesse contexto, destacamos a obra *Além do ponto e outros contos* (2010) do autor literário brasileiro Caio Fernando Abreu³ (1948 – 1996), conhecido como um expoente de sua geração que, em suas narrativas, apresentava uma visão dramática das dores humanas do mundo moderno, retratando o fragmentado ser humano.


Na obra, deparamo-nos com tessituras enredadas nos nós da melancolia, a exemplo da narrativa *Além do Ponto*, onde se inscreve a trajetória de um personagem, sem nome, que, *num dia chuvoso, anda, anda, anda, cai, levanta, esbarra, até chegar na porta* – simbólica – do grande Outro lacaniano, aquele que não está lá, que não o espera, que desconheço. Todavia, a esse Outro tenta, desesperadamente, dirigir sua demanda.

Para análise do conto utilizaremos a perspectiva científica da psicanálise. Dessa forma entenderemos esse personagem/narrador como sujeito marcado pela melancolia, aquele que se arrasta, cai, escorrega, desiste, levanta..., nas tentativas de alcançar o objeto desejado, um tanto desconhecido. No conto *Além do Ponto*, desde a primeira linha, figura a melancolia, reverberando a angústia do protagonista em seu percurso rumo ao objeto amado, revestido de energia libidinal para atingir o inalcançável.

Exposto isso, a psicanálise inaugura seu estudo sobre a melancolia pela elucubração do fundador dessa ciência, o médico de Viena, Sigmund Freud, no intitulado texto *Luto e melancolia* (1915/1917). Além do aporte teórico freudiano, utilizaremos os apontamentos de outros psicanalistas, entre eles, o francês Jacques Lacan, um exponencial nome da psicanálise, após Freud.

Na análise psicanalítica, a melancolia está atualmente entendida como uma espécie de psicose. Porém, inicialmente Freud entendeu a melancolia como uma neurose narcísica, cujo ego funde-se ao objeto perdido. Para entendermos a melancolia pelo viés psicanalítico é necessário compreendermos um pouco da história da melancolia na sociedade.

³ Caio Fernando Abreu era jornalista, dramaturgo, literário. Reconhecido como um dos maiores literários brasileiros de sua geração.




Roudinesco e Plon na respeitada obra *Dicionário da Psicanálise* (1998) realizam, magistralmente, um breve estudo sobre a historicidade da melancolia. Destacando a análise dos autores a melancolia, embora analisada pela medicina e psicanálise, primeiramente foi entendida, ou melhor, vivenciada e expressa pelos artistas, filósofos, pintores e historiadores que, embora de forma artística mas sobretudo humana, souberam garantir-lhe um estatuto teórico científico. Dentre tantos que relataram artisticamente o sentimento melancólico, os autores destacam a descrição de Homero sobre a tristeza de Belerofonte, a teorização de Aristóteles sobre o “espírito melancólico”, e o relato de Hipócrates sobre Demócrito, que dissecava os animais para encontrar a causa da melancolia. Entretanto a teoria dos humores criada por Hipócrates permitiu descrever de forma semelhante os sintomas clínicos da melancolia que seriam compreendidas séculos depois. Os sintomas destacados na teoria dos humores são o ânimo entristecido, ausência completa de desejo, impressão de entorpecimento seguido de ânimo exacerbado, sentimento de estar em um abismo infundável, nutrido por uma atração pela morte.

No fim da Idade Média, o médico Thomas Willis (1621-1675) aproximou a melancolia ao ciclo maníaco-depressivo. Porém foi o filósofo Robert Burton (1577-1640), em 1611, quem forneceu a versão canônica dos sintomas e manifestações da melancolia ao escrever *Anatomy of Melancholy*, destacando-a como sinônimo de tristeza sem causa. A melancolia passa a ser compreendida como uma causalidade existencial, um sentimento desesperado de abandono de uma divindade.

No fim do século XVIII, a Europa vivenciou uma derrocada da monarquia e da aristocracia, especialmente a sociedade francesa, naufragando o sonho dos jovens aristocratas em obter a herança de suas famílias, e dos velhos aristocratas sem poder usufruir do poder que outrora conquistaram. Instalou-se um sentimento mórbido, de tédio a felicidade, um tédio massificado na sociedade.

O século XIX foi um século marcado pelo avanço da neurologia e psiquiatria, especialmente na Europa. A melancolia, então, foi submetida a diferentes terminologias, adentrando num reconhecimento nosográfico, dominado pela divisão entre neurose e psicose.

O século XIX ascende o poder da medicina, especialmente da psiquiatria, que adota novas formas de estudar e nomear a melancolia, e com êxito cria um conjunto de



sintomatologias, ponto principal em que insere a melancolia ao complexo psicótico. Assim, a melancolia foi chamado de lipemania por Jean-Étienne Esquirol (1772-1840) e posteriormente foi conhecida como loucura similar, aproximando-se da mania por Jean-Pierre Flaret (1794-1870). Emil Kraepelin então, no fim do século XIX, fundiu a melancolia a psicose maníaco-depressiva.


Sigmund Freud ao iniciar seus estudos metapsicológicos não recusará totalmente o entendimento da psiquiatria em relação aos diversos transtornos conhecidos. Porém, realizará uma nova forma de compreender a etimologia dos transtornos e com isso uma nova forma de enxergar a complexidade humana e seus transtornos.

Na melancolia, Freud não compreenderá uma psicose, primeiramente. Anteriormente ao seu escrito mais abrangente sobre o assunto, o primeiro escrito freudiano em que analisa a melancolia aparece em *Rascunho G* (1895), em que não reconhece a melancolia como um transtorno de humor. Nesse artigo, de acordo com Edler (2008), Freud realiza as primeiras interrogações a respeito do tema, realizando uma sutil analogia a neurastenia, iniciando um aparato de sintomas melancólicos como a apatia e desinteresse aos aspectos sociais, empobrecimento de excitação e paralisação sexual, enfim, seria uma perda de vitalidade e demonstração de desinteresse pela vida.

Assim, o pai da psicanálise apresenta uma introdução da melancolia com o luto. Ele defendia a melancolia como uma situação de luto pela perda da libido, situação que não se assemelha ao luto pela perda de um objeto amado conhecido.

A fim de obtermos algum proveito desse material, precisamos estabelecer alguns pontos de partida fixos. Estes parecem ser proporcionados pelas seguintes considerações: (a) O afeto correspondente à melancolia é o luto - ou seja, o desejo de recuperar algo que foi perdido. Assim, na melancolia, deve tratar-se de uma perda - uma perda na vida pulsional. (b) A neurose nutricional paralela à melancolia é a anorexia. A famosa anorexia nervosa das moças jovens, segundo me parece (depois de cuidadosa observação), é uma melancolia em que a sexualidade não se desenvolveu. A paciente afirma que não se alimenta simplesmente porque não tem nenhum apetite; não há qualquer outro motivo. Perda do apetite - em termos sexuais, perda da libido. Portanto, não seria muito errado partir da ideia de que a melancolia consiste em luto por perda da libido (FREUD, 1895/1996, p. 150).

Freud retomará a melancolia comparando-a com o processo de luto no magistral artigo *Luto e Melancolia* (1915/1917), destacando em ambos a dor referida a uma perda que, no luto, é uma perda real e conhecida, como perder uma pessoa de estima, enquanto que na melancolia, essa perda do objeto não é conhecida. Para o luto, Freud



(1917/1996, p. 243). Na melancolia, o trabalho psíquico realizado pela perda do objeto desconhecido, será o mesmo do trabalho do luto.

Apliquemos agora à melancolia o que aprendemos sobre o luto [...] mesmo que o paciente esteja cômico da perda que deu origem à sua melancolia, mas apenas no sentido de que sabe *quem* ele perdeu, mas não o *que* perdeu nesse alguém. Isso sugeriria que a melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda objetal retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda (FREUD, 1917/1996, p. 143).


Importante citar que o artigo *Luto e melancolia*, quando escrito, Freud já havia elaborado alguns conceitos fundamentais de sua teoria, entre eles, inconsciente, libido do eu, narcisismo, e já havia pensado sobre outros conceitos essenciais, como superego e ego. No texto de 1915/1917, Freud analisa o papel do ego e do superego diante da construção melancólica. Ele afirma que

O melancólico exibe ainda outra coisa que está ausente no luto - uma diminuição extraordinária de sua autoestima, um empobrecimento de seu ego em grande escala. No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego. O paciente representa seu ego para nós como sendo desprovido de valor, incapaz de qualquer realização e moralmente desprezível; ele se repreende e se envilece, esperando ser expulso e punido. Degrada-se perante todos, e sente comiseração por seus próprios parentes por estarem ligados a uma pessoa tão desprezível. Não acha que uma mudança se tenha processado nele, mas estende sua autocrítica até o passado, declarando que nunca foi melhor. Esse quadro de um delírio de inferioridade (principalmente moral) é completado pela insônia e pela recusa a se alimentar, e - o que é psicologicamente notável - por uma superação do instinto que compele todo ser vivo a se apegar à vida (FREUD, 1917/1996, p. 143).

Entretanto, será em 1923 com o texto *Ego e Id* que Freud completará seu pensamento em torno dos conceitos e funções do ego, superego e sua função narcísica. Haverá a junção do complexo melancólico, com a participação da culpabilidade do ego diante do superego demasiado exigente.

Assim, conforme explica Rivera (2012) sobre o processo de perda de objeto Freud retoma o papel do ego nessa perda libidinal, que ele nomeia como “trabalho de luto”, sendo esse em que o ego não apenas desliga-se pulsionalmente do objeto, ele se refaz no jogo com o objeto, dessa forma, ele não reconhece esse objeto. Assim, dispõe Freud (1923, p. 31):

Na melancolia, a impressão de que o superego obteve um ponto de apoio na consciência (*consciousness*) é ainda mais forte. Mas aqui o ego não se arrisca a fazer objeção; admite a sua culpa e submete-se ao castigo. Entendemos a



diferença. Na neurose obsessiva, o que estava em questão eram impulsos censuráveis que permaneciam fora do ego, enquanto que na melancolia o objeto a que a ira do superego se aplica foi incluído no ego mediante identificação. (Freud, ESB, 1923/1996, p. 31).

Ainda nesse texto, o mestre Vienense contextualiza que o ego precisa, para sobreviver, ser amado pelo superego. Ele explicará a melancolia, não pelo viés da psicose, mas sim como uma neurose narcísica, em que se encontra uma perda de interesse de si e do mundo exterior e uma ferida ou falta na constituição narcísica do sujeito.


Ele entenderá a melancolia como uma neurose narcísica, onde se encontra a presença de uma ferida narcísica. Explicar sobre o viés do narcisismo é retomar a construção do indivíduo em suas primeiras identificações, sendo a primeira, com o pai, conforme explica Peres (2010)

A primeira identificação apontada por Freud realiza-se com o pai e constitui a origem do ideal do eu, instância que nos fala dos ideais incorporados pela criança. A tensão entre o ideal do eu e as possibilidades reais do eu gera culpa, que se presentifica na melancolia de forma bastante severa. O melancólico aceita as reprimendas do seu superego, admite a culpa e se castiga. Em 1924, Freud concluiu pela existência de uma neurose narcísica e nessa categoria situou a melancolia, ou seja, uma neurose decorrente de conflitos entre o eu e o superego (PERES, 2010, p. 38).

Lacan insere a melancolia no cerne psicótico, e não neurótico, como pregou Freud. Para Lacan, pode-se dizer que o objeto a, como aquele causa do desejo, é o que faz dinamismo da libido. O objeto a, no melancólico, está “fora do jogo”, ficando o padecimento que vai recaindo sobre o sujeito, arrastando-o, subtraindo-o, duvidando de si e em relação ao mundo exterior. Coloca o sujeito numa vivência de perda, de dúvida, de culpa, de dor de existir.

Lacan sugere que os pontos perda e culpabilidade, aparecem na melancolia em sua forma delirante, levando esse sujeito embebecido pela melancolia, à sua construção delirante de indignidade moral, nomeado por Lacan de dor de existir em estado puro. Seria, no cerne melancólico, um sujeito que não é culpado pela perda do objeto a, mas se responsabiliza por ela, sentindo-se indigno diante do Outro.

Assim, esses sujeitos, diferentemente dos sujeitos de constituição neurótica, não obtêm um recurso de identificar, de encontrar, de dar sentido a sua vida no desejo do Outro, refugiando-se na carência de não poder ser no Outro, como um significante fálico. A culpabilidade existirá, conforme Lacan elucida, por não gozar a vida.



No conto de Caio Fernando de Abreu, *Além do ponto*, enxergamos um narrador/personagem brigando consigo, debatendo-se e duvidando de si no trajeto para o encontro, demasiadamente imaginado, com o objeto amado. No caminho, diante de tantas ideias dramáticas para o encontro, o narrador/personagem, em uma noite chuvosa, cai, levanta, anda, anda, anda, tropeça, para, pensa, destrói-se, imagina se será abraçado ao encontrar o objeto amado. Porém, dar-se conta de que, ao objeto amado reconhecer o quanto esse é faltante, omissivo, desleixado diante de si e do mundo, perde a esperança de encontrar o objeto. Momentaneamente, volta a caminhar, na chuva, caindo, levantando, andando, andando, andando, sonhando com o encontro do objeto.

Estará o objeto desejado esperando por ele? O personagem/narrador não saberá, pois esse traiçoeiramente é desconhecido, traiçoeiramente fundido nesse que o procuro, e não o encontrará. O narrador/personagem bate na porta, simbólica, do objeto. Por não encontrar-se enquanto desejo de grande Outro, as paixões serão sorrateiramente vividas, nunca correspondidas, porém, nem mesmo por si, pelo sujeito melancólico, reconhecidas.

mas ia indo pela chuva porque esse era meu único sentido, meu único destino: bater naquela porta escura onde eu batia agora. E bati, e bati outra vez, e tornei a bater, e continuei batendo sem me importar que as pessoas na rua parassem para olhar, eu quis chamá-lo, mas tinha esquecido seu nome, se é que alguma vez o soube, se é que ele o teve um dia, talvez eu tivesse febre, tudo ficara muito confuso, ideias misturadas, tremores, água de chuva e lama e conhaque batendo e continuava chovendo sem parar, mas eu não ia mais indo por dentro da chuva, pelo meio da cidade, eu só estava parado naquela porta fazia muito tempo, depois do ponto, tão escuro agora que eu não conseguiria nunca mais encontrar o caminho de volta, nem tentar outra coisa, outra ação, outro gesto além de continuar batendo, batendo, batendo, batendo, batendo, batendo, batendo, batendo, batendo, batendo, batendo, batendo, batendo, batendo, na mesma porta que não abre nunca (ABREU, 2015, p. 26).

O frio, a chuva, o pensar incessante, a noite, a lama, a sujeira, presentificados no conto, permitem que leitor e personagem (re)conheçam a dor, isenta de nomeações, pela lente clara e límpida, a representação de uma rota vazia e sem significações.

Referências bibliográficas

ABREU, Caio Fernando. *Além do ponto e outros contos*. São Paulo: Editora Ática, 2015.

EDLER, Sandra. Luto e Melancolia: a sombra do espetáculo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FREUD, S. (1895). Rascunho G: Melancolia. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 1.

____ (1915). Luto e melancolia. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 14.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: a angústia* (1962-1963). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MENDES, Elzilaine Domingues; VIANA, Terezinha de Camargo; BARA, Olivier. Melancolia e depressão: um estudo psicanalítico. **Psic.: Teor. e Pesq.**, Brasília, v. 30, n. 4, p. 423-431, Dec. 2014. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-37722014000400007&lng=en&nrm=iso>. access on 30 Sept. 2017

PERES, Urania Tourinho. *Depressão e melancolia*. 3º Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010

RIVERA, Tania. Luto e melancolia, de Freud, Sigmund. **Novos estud. - CEBRAP**, São Paulo, n. 94, p. 231-237, Nov. 2012. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002012000300016&lng=en&nrm=iso>. access on 30 Sept. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002012000300016>.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.



S. BERNARDO COMO AUTOBIOGRAFIA MELANCÓLICA

Carlisson Oliveira (UFPB)¹
Hermano Rodrigues (UFPB)²

Resumo: Partindo da opinião de que Paulo Honório é um personagem melancólico, investigamos quais são as consequências dessa caracterização na forma literária. Iniciamos com um percurso da biografia até a autobiografia ficcional, passando pela relação seminal entre biografias literárias e melancolia e pela autoficção. A seguir, partindo de Freud e Ricoeur, apontamos quatro características de uma autobiografia melancólica: só é possível falar poeticamente da dinâmica interna da melancolia em primeira pessoa; é a formalização da autorrecriminação; é uma forma do espaço privado; e, paradoxalmente, não realiza o trabalho de rememoração, ao contrário, é um ato de repetição que narra repetições.

Palavras-chave: melancolia; trabalho de rememoração; autoficção; Graciliano Ramos; Paul Ricoeur.

Introdução


Davi Arrigucci Jr, em uma palestra sobre ponto de vista na literatura para um público de psicanalistas (1998), aponta para a importância da *escolha* do tipo de narrador, ângulo, voz por parte do autor e as consequências que essa escolha acarreta no texto, pois "a coerência interna da narrativa, (...) pressupõe detalhes muito contundentes, delicados e difíceis de lidar." (1998, p. 21). Isso ocorre porque "a técnica está articulada com a visão de mundo", com a "temática" (1998, p. 20).

As correntes literárias "textualistas" normalmente partem da análise da técnica para interpretar; uma escolha empirista. Partimos do objeto — o texto — e através da interpretação chegamos a uma visão de mundo. Seguindo esse método em Oliveira (2016), defendemos a opinião de que Paulo Honório, narrador de *S. Bernardo*, é um narrador melancólico.

Se podemos compreender uma visão de mundo a partir da escolha da técnica, acreditamos que seja válido o caminho inverso: quais limitações na técnica uma visão de mundo acarretaria? Ou seja, considerando a teoria psicanalítica do sujeito melancólico, podemos perguntar como seria uma autobiografia — e, inclusive, sobre a própria escolha do gênero — de um sujeito melancólico e comparar estas conclusões com um texto que já consideramos que foi escrito por sujeito melancólico, nesse caso, Paulo Honório.

¹ Graduado em Letras-Português e mestrando no PPGL-UFPB. Contato: carlissonmdo@icloud.com.

² Professor do Programa de Pós-graduação em Letras da UFPB.



Essa pergunta já impõe, preliminarmente, a necessidade de algumas definições que abordaremos na primeira seção: *S. Bernardo* pode ser realmente considerado uma autobiografia? O que está em discussão: autor ou narrador? O romance está inserido numa tradição que relaciona biografia e melancolia?

Da biografia para a autobiografia ficcional

Michael Benton é taxativo ao afirmar que "a biografia não pode ser conceitualizada nos termos da historiografia nem da teoria literária."³ (2015, p. 2). Mas, apesar de ser contra a "theory", afirma que é possível, a partir dos textos produzidos, teorizar a prática da biografia. (2015, p. 4). A partir da constatação da indefinição do que seria uma biografia, passamos para uma definição mais restrita e mais próxima do nosso objeto: a da biografia literária.


Segundo Jane Darcy, em *Melancholy and Literary Biography, 1640-1816*, a biografia literária é um "gênero que emerge no século XVII da tradição da biografia histórica e das vidas exemplares." (2013, p. 1)⁴. A força desse gênero é impulsionada pelo fato de que "nós somos atraídos pela personalidade do escritor ou da escritora por causa de sua voz singular. Nós acreditamos que *conhecemos* o escritor em um nível profundo. Uma biografia de escritor promete revelar mais do que apenas oferecer prazer." (2013, p. 212).⁵

Jane Darcy mostra como a melancolia é inseparável dessa ascensão da biografia literária, particularmente no seu papel de trazer a vida interior do escritor para o centro da cena. E, mais importante, mostra as mudanças na recepção da melancolia: de algo sofrido e que se tem vergonha no séc. XVIII à exaltação no romantismo. Devido a esse movimento artístico, a melancolia ficou fortemente ligada à criatividade (o que o conceito de sublimação, inclusive, corrobora). Paul Ricoeur, por exemplo, em *A memória, a história, o esquecimento*, faz a conexão do gênio romântico com a *mania* de

³ "Neither can biography be conceptualised in terms of either historiography or literary theory." Salvo indicação em contrário, as traduções são nossas.

⁴ "genre emerged in the seventeenth century out of a tradition of historical biography and exemplary lives."

⁵ "We are attracted to the personality of the writer because of his or her unique voice. We think we *know* the writer at a profound level. A biography of that writer that promises to reveal even more can only offer delight."




Platão, "o furor na tradução de Cícero", sintetizando a ideia na frase "O melancólico é excepcional." (2007, p. 88)⁶

O resgate da primeira recepção da melancolia por Darcy é crucial para relembarmos todo o sofrimento presente na vida do melancólico. Sofrimento presente, por exemplo, na vida de Lima Barreto e que ajuda a entender a pálida recepção de seus textos autobiográficos — *Diário do hospício* e *Cemitério dos vivos* (1993) — digna do século XVIII na Inglaterra. Lemos em *Cemitério dos vivos*: "O meu sofrimento era mais profundo, mais íntimo, mais meu. O que havia no fundo dele, eu não podia dizer, a sua essência era meu segredo." (1993, p. 143). Sofrimento incomunicável e incompreensível, inclusive, para o escritor; não é exatamente a fórmula do sucesso editorial, principalmente, depois do modelo de Byron do poeta como celebridade (DARCY, 2013, p. 206), tão presente em algumas festas literárias.

Além do sofrimento, comum a Lima Barreto e Paulo Honório, é intrigante como os dois narradores consideram o seu maior fracasso a percepção de que eles não *compreenderam* suas companheiras. De Barreto: "pois — raciocinava eu — quem teve um ente humano a seu lado, com ele viveu na mais total intimidade em que dous entes humanos podem viver, não o compreendeu, não pode absolutamente compreender mais coisa alguma." (1993, p. 145). De Paulo Honório: "se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa?" (2007, cap. XIX, p. 117). Retornaremos a essa busca da compreensão do outro na próxima seção.

Antes, é necessário discutir a questão da autoria nesses textos: quem está falando? *Diário do hospício* é escrito durante a segunda internação de Lima Barreto; já *O cemitério dos vivos* é uma versão romanceada desta experiência. Os editores desses textos afirmam que "entre a segunda metade do *Diário do hospício* e *O Cemitério dos vivos* não há uma linha divisória definida" (1993, p. 14). Essa indefinição fica nítida com os nomes dos protagonistas. Em um dado momento, o nome do narrador do diário é o nome do protagonista do romance na primeira versão; já nos manuscritos do romance, o nome do autor é o nome do protagonista; nome este devidamente riscado como mostra um fac-símile. Repetimos a pergunta: quem fala nestes textos?

⁶ "Le mélancolique est « exceptionnel ». La théorie romantique du « génie » est en germe dans cette ambiguë description de la « fureur » (pour reprendre la traduction par Cicéron du grec *mania*)." (2000, p. 91)



Questão semelhante é encontrada sobre os três primeiros romances de Graciliano, *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia*, todos com protagonistas em primeira pessoa envolvidos com a escrita. Desde as resenhas de Antonio Candido em 1945 e a publicação de *Ficção e Confissão* até um texto recente de Sérgio Miceli (2016), a relação de Graciliano com seus protagonistas é investigada. Uma formulação bem elaborada desta relação entre autor e obra é a de ficção autobiográfica de Wander Melo de Miranda (2009).

Essas questões nos levam para o debate atual sobre a autoficção. Eurídice Figueiredo, em *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*, faz um amplo e profundo percurso dos gêneros que atravessam esse campo de discussão: ficção biográfica de escritor, memórias, romance autobiográfico ou romance pessoal, o diário como procedimento literário, etc. Entre a defesa do "retorno do autor" e a sua crítica, incluindo a defesa da indiferença, vemos uma tensão, uma disputa sobre concepções de literatura. E, de certa forma, todos estão certos.


Recuando o debate sobre o que é literatura, acreditamos que a definição mais funcional seja a de David Damrosch em *What is world literature?:* "literatura pode ser melhor definida pragmaticamente como quaisquer textos que uma dada comunidade de leitores *toma* como literatura."⁷ (2003, p. 14). A seguinte passagem apresenta uma rápida comparação:

Na tradição ocidental desde Platão e Aristóteles, literatura é algo que um poeta ou escritor compõe — uma presunção construída sobre os nossos termos "poesia" (do grego *poieses*, "fazendo") e "ficção" (do latim *facere*, "fazer"). (...) Em contraste, várias culturas tem visto a literatura como profundamente cravada na realidade, nem acima nem abaixo do mundo físico e moral de sua própria audiência. Escritores não são vistos como se estivessem compondo coisas, mas observando e refletindo sobre o que eles veem ao redor deles.⁸ (2009, p.14).

O recurso a um texto teórico da *world literature* tem o objetivo de sairmos, momentaneamente, da tradição ocidental — e do debate teórico sobre a autoficção

⁷ "literature can best be defined pragmatically as whatever texts a given community of readers *takes* as literature." (2003, p. 14)

⁸ "In the Western tradition going back to Plato and Aristotle, literature is something a poet or writer makes up – an assumption built into our very terms "poetry" (from Greek *poiesis*, "making") and "fiction" (from Latin *facere*, "to make"). (...) By contrast, various cultures have seen literature as deeply embedded in reality, neither above nor below the audience's own physical and moral world. Writers are regarded not as making things up but as observing and reflecting on what they see around them." (2009, p. 14)



restrito ao ocidente de língua francesa, inglesa, alemã — para percebermos que todo este debate está restrito a *nossa* tradição, e é nela que temos que perceber a fundamentação histórica tanto para a defesa como para a crítica da autoficção.


É certo que a crítica à autoficção é conservadora; busca manter a poética do *gênio* criador romântico. E que a base histórica disso é o indivíduo burguês. Mas essa base também possibilita uma tentativa de interpretação "mais" objetiva do mundo exterior. É a mesma base que permite as narrações realistas, uma tentativa, no final das contas, de entender o outro (mesmo que isso possa implicar em uma absorção acrítica dos conceitos científicos).

Por outro lado, a autoficção dá corpo a um movimento poético de autores que estavam "marginais"; movimento, inclusive, que continua a tendência de afirmação do indivíduo na modernidade. Se podemos falar do outro, por que não falar de si? Ou falar do outro do meu local?

Enfim, no atual momento da nossa tradição, todas estas escolhas autorais têm funcionalidade estética e contribuem para a diversidade das formas literárias. Afinal de contas, elas também nascem e morrem. De certa forma, estamos numa arena, assistindo ao desenrolar de uma disputa poética. Podemos até torcer, mas sem esquecer que é uma disputa sem vencedores. E com essa relativização podemos interpretar as escolhas dos autores.

Considerando que Lima Barreto viveu no início do séc. XX; tentava conseguir um reconhecimento profissional como escritor; usava como matéria bruta momentos dolorosos de sua vida íntima; é fácil entender o motivo do nome riscado nos manuscritos de *Cemitério dos vivos*. Se ele mantivesse o seu nome, a sua obra passaria pelo funil ficção/não-ficção e cairia — como ainda é feito — na seção da não-ficção, onde poderia nunca receber a devida crítica. Aqui, o conceito de literariedade caminha numa linha tênue. É engraçado ver como parte dos defensores da autoficção buscam argumentos na forma. Teses como a de que numa autoficção o nome do autor deve coincidir com o do protagonista. Bem mais funcional é um critério *intencional* (FIGUEIREDO, p. 2013, p. 62; 65).

Em Graciliano, temos o outro lado da moeda. Eurídice Figueiredo, comentado sobre o gênero memória e após citar os romances *Memórias de um sargento de milícias*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Memórias sentimentais de João Miramar*, afirma



que "essa tradição desviou o uso do vocábulo [memória] para nomear um estilo de romance no qual as memórias narradas são do personagem e não do autor." (2013, p. 51). A partir disso, perguntamos o porquê de *S. Bernardo* não se chamar, por exemplo, *Memórias do empreendedor Paulo Honório*? Acredito que uma resposta esteja na singular relação entre memória e melancolia.


O fato é que esse movimento poético dos escritores e o respectivo debate crítico sobre a autoficção destacaram o autor. Aproveitando o momento, fazemos o inverso: o apagamento dele. A consequência é analisar *S. Bernardo* como uma autobiografia de Paulo Honório, suspendendo, momentaneamente, a autoria de Graciliano Ramos. A seguir, apresentamos algumas características que podem ser vistas em *S. Bernardo* e em outras autobiografias melancólicas.

Características de uma autobiografia melancólica

Devido ao problema da origem, a falha constituinte, *só é possível falar poeticamente da melancolia em primeira pessoa*. Se uma narrativa em terceira pessoa tentasse narrar a *dinâmica melancólica interna*, na prática, ela estaria assumindo o discurso psicanalítico (considerando que um indivíduo nunca conseguiria conhecer o mundo interior de um melancólico a não ser que este informe pela sua fala. Vemos uma opinião semelhante no comentário de Eurídice Figueiredo (2013, p. 46) sobre o relato de infância de Doubrovsky.

A autobiografia melancólica é a formalização da autorrecriação, do estar preocupado consigo mesmo. Combinando esses dois pontos, temos que o melancólico fala e fala sobre si: ele é o emissor e o assunto. E se pensarmos no melancólico leitor da obra nunca publicada, ele também é o receptor. Interesse notar a função das confissões privadas na origem das biografias literárias. Também é importante registrar que nem todos que falam de si são melancólicos, mas o contrário é verdadeiro; e uma consequência disso é o maior conhecimento de si nessa busca pelas origens.


A autobiografia é uma forma do espaço privado e, portanto, adequada a expressão melancólica; ao contrário, por exemplo, de uma elegia fúnebre, que está no cruzamento entre o público e o privado. Leader aponta para a dimensão pública do luto, Ricoeur é mais feliz na imagem de cruzamento.



E, por fim, apesar de falar de si e de rondar os problemas das origens relatando suas memórias, a *autobiografia melancólica não faz o trabalho de rememoração, ela é um ato de repetição que narra repetições.*

Referências bibliográficas

- ABEL, Olivier; PORÉE, Jérôme. *Le vocabulaire de Paul Ricœur*. Paris: Ellipses, 2007.
- ARRIGUCCI JR, Davi. Teoria da narrativa: posições do narrador. *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, 31(57). p. 9-43, set. 1998.
- BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Diário do hospício; Cemitério dos vivos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura (...), 1993.
- BENTON, Michael. *Towards a poetics of literary biography*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- DAMROSCH, David. *What is world literature?* Princeton: Princeton Press, 2003.
- _____. *How to read world literature*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2009.
- DARCY, Jane. *Melancholy and Literary Biography, 1640-1816*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Formas e variações autobiográficas. A autoficção. In: *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. In: Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia ... (1911-1913). *Obras completas vol. 10*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. Luto e melancolia. In: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). *Obras completas vol. 12*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- LAMBOTTE, Marie-Claude. *O discurso melancólico*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1997.
- _____. Entrevista: a deserção do outro. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre, n. 20, p. 84-101, jun., 2001.
- LEADER, Darian. *Além da depressão: novas maneiras de entender o luto e a melancolia*. Rio de Janeiro: BestSeller, 2011.
- MICELI, Sérgio. Ficções de poder e sexo em Graciliano. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 35, n. 3, p. 149-155, nov. 2016.



MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. 2. ed. São Paulo: EdUSP, 2009.

OLIVEIRA, Carlisson. ABRALIC

RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 84. ed. revista. Rio de Janeiro: Record, 2007.

RICŒUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

_____. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François [et. al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

EXPERIÊNCIAS MELANCÓLICAS – PERAMBULANDO POR RUAS, JANELA, PALAVRAS

Carlos Augusto Magalhães(PPGEL/UNEB)¹

Resumo: As imagens da rua e da janela assumem significativa importância nas narrativas “O telegrama de Ataxerxes” e “Viagem aos seios de Duília”, de Aníbal Machado. No primeiro conto, o delirante Ataxerxes apresenta-se como certo tipo de *flâneur*, deslumbrado ante o espetáculo das ruas. A lida com o signo linguístico representa o recolhimento e a pacificação ante as dispersões do Rio de Janeiro. No segundo conto, a janela seria uma metáfora da contemplação da vida mais do que da experimentação dela – atitude que também caracteriza a melancolia do protagonista. Em José Maria, a dificuldade em lidar com o tempo se reflete no descompasso entre a experiência com o tempo biológico e com o tempo existencial.

Palavras-chave: melancolia; tempo; fetiche; culpa; Rio de Janeiro.

Cidade e modernidade constituem um binômio inquestionável. Dessa integração, brota outra categoria que contribui, sobremaneira, para o desenho das feições da modernidade ocidental – a cultura urbana. No Brasil, desde a primeira metade do século XX, a busca das capitais dos estados e, principalmente, do Rio de Janeiro, Capital da República, sede do Distrito Federal, é uma prática que se avoluma ao longo de todo o século. É conveniente observar que apesar de aderir ao projeto iluminista, no que concerne à adoção de proposições positivistas do paradigma parisiense de modernização urbana e também no referente à adesão a postulados da modernidade em geral, a Capital da República jamais se fez desatenta ao clamor não só das próprias *nuances*, mas também aos reclamos da originalidade cultural do País como um todo.

É visando contatos com as sutilezas, com a singularidade, com a riqueza social e cultural e, sobretudo, com as possibilidades de melhora das condições de vida e com as excelências urbanas da Capital que ganha força a saída da zona rural ou de pequenas comunidades interioranas. Trata-se do incisivo movimento de migração que vem a se tornar tema recorrente de representações cinematográficas, literárias, teatrais, do anedotário urbano, do rico cancionário popular, entre outras. Enfim, é no encaixo da multiplicidade urbana encenada na Capital da República que Ataxerxes e José Maria, protagonistas, respectivamente, das narrativas “O telegrama de Ataxerxes” e “Viagem aos seios de Duília”, contos integrantes da antologia *A morte da porta-estandarte e*

¹Professor PLENO do curso de Letras e do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL) do Departamento de Ciências Humanas, Campus I, Salvador. Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília, UnB, (1994). Doutor em Letras pelo Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, ILUFBA, (2003). Pós-Doutor pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, (2012). Contato: carlosmagal@terra.com.br

*outras histórias*², de Aníbal Machado, aportam no Rio de Janeiro. Ataxerxes, a esposa Esmeralda e a filha Juanita deixam Pedra Branca, sítio encravado nas encostas da Serra do Mar. José Maria parte de Pouso Triste, lugarejo plantado no sertão de Minas Gerais. Todos alimentam o sonho de também viverem a utopia do pertencimento ao universo civilizado, progressista e de liberdade que o Distrito Federal representaria.

Principalmente em Ataxerxes, há um nítido desejo de desfrute da cidade, no sentido do acesso a um horizonte em que as delícias da vida e cultura urbanas passassem a povoar sua trajetória e também a da esposa Esmeralda e da filha Juanita. Há o sonho do afastamento dos vínculos que o prendem até então em um mundo rotineiro e desprovido das surpresas e encantos que o espetáculo cotidiano da Capital possibilitaria. Já no Rio de Janeiro, ele chama a atenção da mulher e da filha “para as vitrinas e para a multidão que acorria às diversões: – Imagine você que é sempre assim, Esmeralda. Todas as noites essa animação! E nós perdendo isso!” (p. 138). Ataxerxes submerge, por inteiro, no voyeurismo, jorro erótico emanado das ruas da cidade; entrega-se às especulações provenientes de sua condição de espectador e ator, em potencial, daquela cena grandiosa; joga-se, por inteiro, na miragem do espetáculo, deixando-se envolver por situações curiosas e pitorescas.

Tais eventos são vivenciados, às vezes, com laivos de comicidade, outras tantas, com marcas de tragicidade, tudo contribuindo para que ele seja caracterizado e visualizado sob o rótulo da caricatura. Através do humor, evidencia-se o drama de um homem perdido na multidão. Seu grande desejo é enviar o telegrama ao Presidente da República, notificando-o de que se encontra na cidade e que deseja conseguir um emprego. O telegrama que impressionaria, pois seria construído com palavras convincentes e sedutoras, viria a se apresentar como passaporte que o colocaria em contato com Zito, companheiro de infância. Chegar a Zito e fazê-lo lembrar-se da convivência que desfrutaram, ressoa em seu imaginário como a única barreira, que, transposta, faria com que a felicidade lhe sorrisse. A excitação fantasiosa não permite que Ataxerxes enxergue o dramático e hilário processo de desagregação espalhafatosa a que está sendo remetido. Nessa direção, Adonias Filho (1969, p.110-111) anota que, na produção de Machado “[entrosam-se] personagem e espetáculo, [tornando-se] as duas posições responsáveis pelo equilíbrio das narrativas que se traduz em firmeza na

² O número das páginas das transcrições de trechos dos contos aparece entre parênteses depois das partes citadas. As publicações mais recentes da obra apresentam-se com o título *A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias*.

dissociação do mundo interior (a personagem) e na representação do mundo exterior (o espetáculo)”.

Discutindo a cidade moderna e suas derivas pós-modernas, Renato Cordeiro Gomes refere-se a duas imagens que, nos primórdios da modernidade, teriam marcado a cidade: “a rua e a janela, matrizes que se tornaram recorrentes nas artes e na literatura. Elas foram [...] fixadas por dois contos: um de Edgar Allan Poe, o famoso ‘O homem da multidão’ (1840), outro de E. T. A. Hoffmann, ‘A Janela de esquina do meu primo’” (GOMES, 2002, n. p.). As elaborações do pesquisador embasam-se também no importante artigo “Fenêtres (De Rousseau a Baudelaire)”, de Jean Starobinski, crítico suíço que analisa o texto de E. T. A. Hoffmann, narrativa em que há a contemplação da geografia e da sociologia das ruas, a partir da janela de um cômodo de um prédio instalado em frente a um mercado público de Berlim. Desdobrando as próprias reflexões, Starobinski comenta os pontos de vista de Walter Benjamin, os quais tematizam a imersão no cotidiano das ruas. Detendo-se na leitura do sentido das andanças por espaços urbanos públicos, hábito moderno que se torna emblemático com a atuação do *flâneur* em sua *flanêrie*, o crítico relativiza o entendimento restrito da deambulação, leitura que leva em conta as bases do processo de interação com as ruas, conforme a descrição construída por Walter Benjamin. Convém observar o alerta de Starobinski, no sentido de que tanto o contato direto com as ruas como sua contemplação de modo distanciado, a partir de uma janela, podem se apresentar não somente como elementos característicos da cidade moderna, mas também como traços constitutivos da experiência melancólica. Leiam-se as reflexões:

Os belos estudos de Walter Benjamin têm contribuído para ligar muito estreitamente à imagem da cidade do século XIX – Paris – o movimento da *flanêrie*, movimento sem finalidade prática, aberto ao reencontro, ao inesperado, à súbita aparição de monstros e maravilhas. Essa observação é perspicaz, mas é preciso evitar isolá-la. Partindo de uma atenção privilegiada à *flanêrie*, esquece-se de que o passeio solitário através das ruas e dos subúrbios não é senão um dos aspectos da relação do indivíduo com a cidade. A *flanêrie* ganha toda sua importância se se observa que ela entra em relação contrastante com outra atitude, não menos reveladora, não menos rica de significações: a imobilidade contemplativa, a cidade olhada apaixonadamente por um recluso voluntário do alto de uma janela. Trata-se de dois pontos de vista sobre a cidade, um movimentado, levado pelo fluxo das ruas, outro, fixo, desdobrando o olhar sobre os diversos acidentes da paisagem urbana. Convém não esquecer que essas duas atitudes são dois aspectos da experiência melancólica: a errância interminável, o confinamento que interrompe toda relação ativa com o mundo exterior (STAROBINSKI, 1984, p. 181). (Tradução nossa).

Não se apresentando exatamente como *flâneur*, até porque lhe faltam a postura e o distanciamento críticos, características daquela personagem alegórica, Ataxerxes também vem a ser um errante das ruas, e as maravilhas desse contato fazem com que ele crie vínculos, frágeis que fossem, com a Capital federal, encarando-a sob a ótica de um espaço mítico, irreal, palco de liberdade e de fantasias. Ao mesmo tempo, numa reflexão não destituída de certa visão crítica, a cidade vem a ser agora captada pelo migrante como universo que desencadeia fortes sentimentos de perplexidade, visto que ela é também o cenário em que as interações com estranhas subjetividades se encarregam de desfazer os elos consistentes construídos por experiências anteriores, especialmente as afetivas. A debilidade das relações urbanas remete o migrante a um forte sentimento de solidão e de vazio. Ele constata que se distancia da esposa, Esmeralda, a quem não ama; observa também, com igual pasmo, o afastamento da filha Juanita, cada vez mais fantasiosa.

O instante de silêncio, freio na agitação e no deslumbramento, possibilita que Ataxerxes mergulhe em sua intimidade melancólica, disfarçada por uma imagem fictícia de excitação. O recolhimento coloca uma pausa na leitura da cidade como uma miragem paradisíaca, um mundo sem fraturas. É lógico que o temperamento delirante faz com que ele enfrente dificuldades em assimilar aquele universo como cidade “real”, ambiente em que as relações reificadas ocupam, efetivamente, papel fundamental. Sem dúvida, as trocas pragmáticas assumem relevância nas interações dos cidadãos naquele cenário em que os jogos de aparência, os interesses escusos, os conflitos éticos se imiscuem no dia a dia. Trata-se de práticas e valores que, de certa forma, vão de encontro à ingenuidade, à generosidade e à agitação infantilizada, traços que caracterizam Ataxerxes e Juanita. A dificuldade em incorporar a superficialidade dos valores urbanos e certa insistência em querer fazer prevalecer, a qualquer custo, as experiências impulsionam a caminhada da família de Ataxerxes para um mundo de contradições e de equívocos, que termina por remetê-la à derrocada final.

De repente, a ruminação dos fatos negativos é dissipada, pois a redação do telegrama e o conseqüente trabalho com a palavra agitam, positivamente, o novamente entusiasmado Ataxerxes. Lidar com as palavras se constitui como preocupações e escolhas, antes de tudo, prazerosas e pacificadoras: “Alda! Alda! [...] Estive pensando que ‘magnânimo’ fica melhor que ‘bondoso’, não é? ‘Magnânimo’ tem mais dignidade, qualquer coisa de romano; vai bem para um chefe. Bondoso sugere fraqueza. Vou botar ‘magnânimo’” (142). Pensando-se a partir de Ataxerxes, pode-se afirmar que o mais

comum é o sentimento melancólico se apresentar como um complexo de matizações pessoais, condição que faz com que a convivência e certo embate diuturnos com esse afeto aconteçam a cada momento, mediante um contínuo e persistente jogo individual e singular com as simbolizações e com as representações. Nessas duas últimas categorias, ocupam papel salvador e redentor, no caso em análise, também os processos e demandas em que se destacam as inquestionáveis potencialidades do signo linguístico. Kristeva (1989, p. 98) observa:

[...] a experiência da *melancolia nomeável* abre o espaço de uma subjetividade necessariamente heterogênea, partilhada entre os dois pólos co-necessários e co-presentes da opacidade e do ideal. A opacidade das coisas, como a do corpo desabitado pela significação – corpo deprimido, pronto para o suicídio – transfere-se no sentido da obra, que se afirma, ao mesmo tempo, absoluto e corrompido, insustentável, impossível, de ser refeito. Uma sutil alquimia dos signos então se impõe – musicalização dos significantes, polifonia dos lexemas, desarticulação das unidades lexicais, sintáticas, narrativas... – que é *imediatamente* vivida como metamorfose psíquica do ser falante entre as duas bordas do não-sentido e do sentido, de Satã e de Deus, da Queda e da Ressurreição (grifos da autora).

O “pólo opaco” – a discrição melancólica na qual Ataxerxes mergulha – se articula, como foi observado, com remoeduras sombrias e com perplexidades decorrentes da reflexão sobre o processo desagregador a que ele e a família estão sendo remetidos. A atividade especulativa com a terminologia e com seu poder de representação e o trabalho com o signo e com seu emprego adequado desempenhariam o papel de componentes que atuariam na tentativa de completude de um vazio maior – a falta, conceito a ser discutido mais adiante. Essa ausência seria a lacuna da qual decorreriam a dor e o vazio melancólicos de Ataxerxes, sofrimento bem mais pungente que os desencantos ante os valores destrutivos da sociedade na qual o migrante busca se inserir e se inscrever.

Importante observar como a atividade com as palavras, a perseguição do termo adequado e oportuno diante das variações vocabulares, o ato de debruçar-se sobre o léxico e sobre sua riqueza expressional, o jogo com significantes e significados, enfim, o convívio com o manancial e com o poder do signo linguístico possibilita a Ataxerxes satisfação e prazer sustentadores, básicos, essenciais. Susan Sontag (1986, p. 96) afirma que “o único prazer que o melancólico se permite, um prazer intenso, é a alegria”. Assim, a atividade especulativa com certa terminologia e com sua representação se

reveste de um caráter de criação, atividade que atuaria como agente desencadeador de uma reconciliação pacificadora do migrante com a própria essência.

O trato com a palavra significada provocaria a “metamorfose psíquica” que imprimiria a força imprescindível e desencadearia a presença de certo componente positivo cuja atuação agora ressoaria e somaria na construção de um norte existencial – “o pólo do ideal” –, em última análise. Ganharia espaço, dessa forma, a “sutil alquimia dos signos” – potencialidade identificada com a ressonância da sonoridade do significante e com o poder incontestável do significado, força e poder que a palavra como um todo instauraria e determinaria: “Ataxerxes ia declamando para o amigo as passagens que lhe pareciam mais expressivas. – Belo! Belíssimo! – exclamava Zamboni. Que telegrama, santo Dio! (p. 155). Esboça-se, dessa forma, a importância que o processo de especulação com a palavra e com a língua exerce no universo simbólico de Ataxerxes. É dessa instância que emana a “metamorfose psíquica” que conduz ao “pólo do ideal”: [...] ele “experimenta a sensação física das palavras. Pena não ser como esses escritores famosos que lidam com elas e sabem manipular todos os sentimentos”. Agora [...] “precisava suscitar no Presidente uma impressão de volta à infância”. (139). Enfim, no “pólo do ideal” se instauraria a dialética do cair e do levantar, do construir e do destruir, do viver e do morrer, na linha limítrofe “[...] do não-sentido e do sentido, de Satã e de Deus, da Queda e da Ressurreição”. Seria a partir desse jogo que o equilíbrio existencial de Ataxerxes se recomporia.

O melancólico seria carente de uma transposição significativa que se articulasse com elaborações criativas, ambas funcionando como componente fundamental com que se alcançaria certo apaziguamento. Assim, a criação permitiria que o antigo sitiante ultrapassasse a dor e o vazio, valendo-se de mecanismos que transpusessem “o afeto nos ritmos, nos signos, nas formas”. A representação contribuiria no preenchimento de certa lacuna existencial identificada com a falta melancólica, razão maior do sofrimento.

Em consonância com a ênfase aqui concedida às ruas, observe-se que tais locais do centro da cidade moderna se constituem como espaço privilegiado do encontro, da confluência, do conagraçamento, enfim, do dinamismo da vida e da urbe daquele momento. O centro do Rio de Janeiro é o local determinado no coração da cidade que assume a condição de referência tempo-espacial daquele universo urbano. Tais ruas vêm a ser o elemento catalisador e irradiador das práticas, atitudes e modismos da vida moderna. Encravada na única centralidade (na cidade modernizada, normalmente há um

único centro), aquelas ruas assumem caráter metafórico e metonímico, uma vez que se apresentam como porta de entrada não só da região central, mas da urbe como um todo.

Em acordo com a outra matriz aqui trazida – a janela –, introduz-se a análise do texto “Viagem aos seios de Duília”³, detendo-se, em especial, no protagonista José Maria. Logo no início, a narrativa o apresenta como ex-funcionário público de um Ministério, postado na janela de sua casa de Santa Teresa, no dia seguinte à homenagem por conta da aposentadoria: “Debruçado à janela, José Maria olhava para a cidade embaixo e achava a vida triste. Saíra na véspera o decreto de aposentadoria. Trinta e seis anos de Repartição” (p. 35).

A janela vem a ser importante imagem que representa o lugar simbólico a partir do qual José Maria dá vazão à própria melancolia. Mais do que ilustração do espaço de onde se observa a cidade que se espraia abaixo, a janela é metáfora da condição melancólica identificada com a postura de contemplação da vida, em lugar da inserção definitiva nela. Assim, o momento vivenciado na janela é a elucidação do tempo-espaço da lacuna e do descompasso vivido no Rio de Janeiro, vazio que se vai acirrando com a aposentadoria.

A cidade que se estende abaixo vem a ser as águas em cujo espelho José Maria, tal qual Narciso, solitariamente se contempla. O silêncio do intimismo que se entrelaça com a dor melancólica, ao caracterizar o distanciamento do protagonista, coloca-se como contraponto à região central da cidade – a rua, espaço público – cenário que disponibiliza o amplo e ruidoso espetáculo cotidiano.

Como “água-espelho” em que aquele Narciso se mira – a rua, o centro do Rio de Janeiro – é a festa pública que José Maria, como espectador, triste e distanciadamente observa. Ao contemplar aquela cena grandiosa, ele também mensura, dimensiona, examina, enfim, especula sobre a própria condição. Aquele espelho rumoroso em que ele se observa, a partir do silêncio de si mesmo permite-lhe, talvez por contraste, refletir sobre a singularidade e discrição da própria dor e inquietação existenciais. Sem dúvida, a tristeza vislumbrada na cidade lá embaixo é a projeção do luto que emana do mais recôndito do intimismo melancólico do aposentado.

³ A análise desse conto e da melancolia de José Maria, personagem principal, constitui-se como verticalização de três artigos: MAGALHÃES, Carlos Augusto. Tempo, espaço urbano e melancolia em “Viagem aos seios de Duília”, de Aníbal Machado. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/>. MAGALHÃES, Carlos Augusto. Jeitos do deambular, sentidos do contemplar: da rua e da janela em narrativas de Aníbal Machado. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/>. MAGALHÃES, Carlos Augusto. Tempos, espaços e imagens da melancolia em narrativas de Aníbal Machado. Disponível em: <http://periodicos.urca.br>.

José Maria se entrega a um desassossego acionado também pela memória de um tempo-espaço de encantamento, sentimento vivido na sua mocidade no Rio de Janeiro, memória nostálgica que lhe vem à tona. As transformações sofridas pela cidade provinciana se identificam com as perdas da energia da juventude. José Maria se torna um exilado na própria pátria, já que não consegue acompanhar o presente e a metamorfose da cidade cujo crescimento e transformação assustam, surpreendem, incomodam: “Da velha cidade que restava? Onde o Rio de outrora? As casas rentes ao solo, os pregões, o peixeiro à porta?” (p. 42).

Diferentemente do que costuma acontecer com Ataxerxes, as ruas para José Maria são apenas vias para o percurso diário casa *versus* Ministério, área central, e vice-versa. Enfim, para o funcionário, a percepção pálida e apoucada da vida se identifica não apenas com a leitura limitada e desgastada dos signos citadinos e a utilização restrita da morfologia urbana, mas também com as cores desbotadas com que seu olhar visualiza não só a cidade como um todo, mas a vida em geral. Tomando como referência o olhar diante das transformações do Rio de Janeiro, qualificadas como destrutivas, leve-se em conta, sobretudo, o caráter histórico da perda nostálgica, que é diferente da falta melancólica, como será analisado. Verdadeiramente, perde-se aquilo de que se dispôs, aquilo que foi vivido, inclusive, no plano da subjetividade. Julia Kristeva observa que “[...] o nostálgico não deseja o lugar da sua juventude, mas sua própria juventude, [...] o seu desejo está à busca do *tempo* e não da *coisa* a ser reencontrada” (KRISTEVA, 1989, p. 62) (Grifos da autora).

No conto em foco, desenham-se elos melancólicos com um passado longínquo e com um lugarejo perdido, tempo-espaço de uma fugaz cena de prazer vivida a partir da contemplação do corpo do Outro, experiência e gozo que se apresentam, sobretudo, como únicos, sem par, na vida de José Maria. Na cidadezinha mineira de Pouso Triste, aquele rapazinho observa deslumbradamente os seios de Duília, a namoradina que, no entremeio de uma procissão religiosa, resolve, sob a penumbra de uma árvore, mostrar os seios brancos, um após o outro, àquele tímido rapaz.

Observe-se que a interação de José Maria com Duília ostenta, por assim dizer, aspectos de despedaçamentos e de não integração. O prazer se irmana com uma conjunção desprovida de plenitude, pois se trata de desfrutes que expõem, sobretudo, modos, feições e sentidos relacionados com fragmentos de natureza metonímica, limite que faz com que o aspecto de parcialidade assuma o lugar do todo integrativo. O prazer substitutivo, ou seja, vivenciado bem mais no plano da fantasia que no campo dos fatos

reais, comparece nos modos com que se esboçam os devaneios, voyeurismos e fetichismos, o que ocorre também com José Maria, análise a ser realizada mais adiante.

A não completude da troca prazerosa se relaciona igualmente com a postura de contemplação da vida, em vez da inserção definitiva nela, procedimento com que também se adjetivam traços da melancolia do protagonista. O afeto melancólico faz com que a atitude de meditação ganhe bem mais espaço que a experimentação da vida propriamente dita, em termos de contatos plenos com a riqueza das sutilidades que o dia a dia apresenta, solicitando atitudes e posições mais adequadas, mais decisivas. Certo caráter de passividade com que a inibição se coloca, costuma se manifestar em José Maria também por meio de fantasias e bloqueios irmanados com sentimentos de culpa.

Os aspectos de fragilidade e, principalmente, de exiguidade de prazer estão presentes no todo da caminhada existencial de José Maria, flagrada apenas uma vez mais por um diminuto e fortuito gozo, que é acompanhado de significativa autocensura. Trata-se do evento no qual o olhar do funcionário público volta a fixar os seios de uma mulher. O protagonista vive outra rápida sensação de prazer por ocasião da homenagem em virtude de sua aposentadoria, momento em que Adélia, funcionária que “usava decote largo” (p. 36), lhe dirige palavras elogiosas. O olhar do recém-aposentado pousou nos seios da funcionária, sua subalterna, gozo mediado, também, vale dizer, por autorrecriações. O desvio imediato do olhar revelaria a rigidez e a preocupação com certa retidão comportamental. Chico Viana (1994, p. 73-74) observa que “a obsessão com a moralidade, própria do melancólico, [o que vale dizer, a própria] consciência moral transforma em ‘vício’ aquilo contra o qual exerce a sua tirania”.

Com a aposentadoria, a vida do ex-funcionário público começa, pouco a pouco, a remetê-lo a crescentes e desassossegadoras reflexões: “Ora veja! Estou livre agora, livre! ... Mas livre para quê?” (p. 37). À medida que os dias passavam, mais se acentuava o sentimento de vazio, de solidão e de inutilidade: “Um casal abraçava-se debaixo de uma amendoeira. Sentiu-se mais só. A vida era para os outros” (p. 40). Susan Sontag (1986, p. 99) aponta uma contradição básica experimentada pelo melancólico: “A necessidade de estar só – assim como a amargura da própria solidão”.

Enfim, José Maria resolve voltar para a cidadezinha mineira da qual partira na adolescência. No plano da interioridade, ligado à sucessão das experiências, focaliza-se a questão dramática e fantasiosa de um indivíduo que, no desejo de encontrar o sentido da própria vida, busca reverter o ritmo do tempo. Assim, a odisseia de José Maria não poderia realizar-se apenas no aspecto geográfico físico; o percurso assume a dimensão

simbólica de um “atar as duas pontas da vida”, numa evocação machadiana, isto é, a viagem representa a tentativa ingênua e disfarçada pela fantasia de religação com um tempo pretérito, em que se vislumbrariam possibilidades de eventos dotados de vitalidade e de significações, perspectivas ausentes no momento atual. O retorno a esse universo identifica-se com o desejo de reencontro de referências, das quais poderiam advir expectativas de futuro – percepções, articulações e sentidos bastante fragilizados ou, talvez, inconcebíveis no presente, como está sendo apontado.

Em 1917, Freud (1987, p. 250) tematizou as noções de “luto” e de “melancolia”, abordagem que se apresenta como referência para o estudo do afeto melancólico. Delineiam-se profundos sentimentos de perda e, especialmente, de falta cujas origens e razões não são totalmente identificadas e nomeadas. Tudo desemboca numa leitura avaliativa carregada de dor moral e de baixa autoestima, esta última se irmanando, ou melhor, decorrendo do sentimento de culpa. Não se perca de vista o caráter de rigidez com que o superego, também no caso do protagonista em estudo, incidiria, mensuraria e, sobretudo, julgaria o ego.

Realçando o caráter e o sentido da falta e a força do sentimento de culpa, cuja atuação desencadeia o empobrecimento do ego, no texto mencionado –“Luto e melancolia”–, Freud (1987, p. 250) faz referência à expectativa delirante de punição a que a baixa autoestima pode remeter o sujeito. Há uma falta, enfim, uma lacuna não totalmente identificada, não totalmente explicitada da qual brotaria o sofrimento. A ênfase na imprecisão da leitura das características da profunda dor que aqui se discute, é reforçada por Freud que, inclusive, aponta diferenciações entre ela e outro padecimento mais claramente qualificado – o desalento do luto, estado generalizado de desânimo em que o pesadelo substituiria o sonho.

Antes da viagem, José Maria se permite ficar bem mais à janela, observando a paisagem, interessada e demoradamente. Pouco a pouco, os contornos arredondados das montanhas começam a impulsionar fantasias que chacoalham a sensualidade reprimida e censurada. As sensações fugidias vão-se cristalizando, e o prazer da observação das formas sinuosas das colinas vai ganhando espaço e densidade. Novamente a janela é invocada como lugar simbólico; recortada antes como espaço de onde José Maria, melancolicamente, contempla o centro da cidade de cuja vitalidade ele se distancia, agora ela é representada como moldura que disponibiliza o mundo natural. Nesse sentido, as curvas das colinas, num claro processo de deslocamento são imaginadas como seios. Enfim, do universo natural emanam a interação erótica e as lembranças

prazerosas do distante evento compartilhado com Duília. Tudo corroboraria a afirmação segundo a qual “as profundas transações entre o melancólico e o mundo se dão com coisas (e não com pessoas)” (SONTAG, 1986, p. 93). Um fetiche surgido a partir da observação distraída de partes da paisagem escava e faz eclodir outro fetiche, que se caracteriza por ser a experiência distante, mas radical, de um adolescente que experimentou um rápido prazer voyeurístico. Na fruição daquela cena, está a matriz do voyeurismo e do fetichismo, importantes componentes da personalidade e identidade e da natureza melancólica de José Maria.

O retorno em busca de Duília se constitui como mais um equívoco, no caso, em termos da não observância da passagem do tempo e do que isso pode provocar. Realça-se aqui a dificuldade de José Maria em lidar com o decurso do tempo e com tudo que essa categoria existencial desencadeia na vida do indivíduo. Após o desastroso encontro, o conto cala a voz do narrador, que agora se limita a colocar para o leitor, entre aspas, o texto da reflexão de José Maria: “Sim, é verdade, pensou o homem, não devia ter vindo. O melhor de seu passado não estava ali, estava dentro dele. A distância alimenta o sonho. Enganara-se” (p. 54). De repente, o homem não se contém. Ergue-se, sai precipitadamente. A professora tenta detê-lo. José Maria mergulha no delírio de punição e, desatinadamente, some na escuridão da noite.

Sem dúvida, a personagem de Aníbal Machado paga altos preços não só por seus arroubos e destemores, mas também por seus equívocos e singelezas. Tais criaturas se colocam à mercê, como afirma Adonias Filho (1969, p. 110), do “[...] riso e [da] lágrima – mais [da] lágrima que [do] riso”. Também José Maria é arremessado à lágrima e, mais do que isso, aos recônditos e escombros do desvario. Distanciado das fantasias e dos devaneios presentes ao longo da narrativa, o leitor agora se vê perplexo diante do quadro de surto a que é remetida essa peculiar e melancólica criatura ficcional de Aníbal Machado.

Ataxerxes e José Maria! Criaturas do universo ficcional de Aníbal Machado, inegavelmente, flagradas em tocantes e espetaculares processos de dissolução e expostas a olhares permeados por densas perplexidades.

Referências

ADONIAS FILHO. Aníbal Machado. In: _____. *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969. p. 109-115.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia [1917]. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Tradução de Jayme Salomão. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987. v. XIV, p. 243-263.

GOMES, Renato Cordeiro. De rua e de janela. *Revista SEMEAR*, Rio de Janeiro, Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, PUCRJ, n. 6, 2002. Disponível em: < www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/semiar_6.html >. Acesso em: 13 nov. 2016.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. 231 p.

MACHADO, Aníbal M. *A morte da porta-estandarte e outras histórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. 248 p.

SONTAG, Suzan. Sob o signo de Saturno. In: _____. *Sob o signo de Saturno*. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986. p. 85-103.

STAROBINSKI, Jean. Fenêtres (De Rousseau a Baudelaire). In: BERTIN, Dominique et al. *L'idée de la ville*. Actes du Colloque International de Lyon. Lyon: Editions du Champ Vallon, 1984. p. 179-187.

VIANA, Chico [Francisco José Gomes Correia]. *O evangelho da podridão: culpa e melancolia em Augusto dos Anjos*. João Pessoa: UFPB, 1994. 188 p.

HATOUM: TRÂNSITOS E NEUROSES ENTRE MACHADO E CORTÁZAR

Cristiane de Mesquita Alves (UNAMA/Bolsista CAPES)¹

Resumo: O artigo tem como objetivo apresentar como o mito individual do neurótico se forma e o narcisismo se consolida no comportamento das personagens de três contos da Literatura, tornando-os próximos às práticas neuróticas e narcísicas, a partir da leitura principal do conto *A casailhada*, de Milton Hatoum, almejando comparar a ação e as atitudes de *Lavedan* às protagonistas de *El río*, de Julio Cortázar e a Meneses de *Missa do galo* de Machado de Assis, intertextualizando passagens nos contos, em que transitam entre si, para explicar o comportamento anormal e/ou não esperado de *Lavedan-narrador (marido)-Meneses*, em um processo de identificação e reconhecimento.

Palavras-chave: Neurose; Narcisismo; Trânsitos; Identidades.


Notas introdutórias sobre o sujeito neurótico

O homem que não tem vida interior é escravo de seus arredores.
Henri Amiel

O sujeito passa a se comportar como um neurótico, a partir do momento em que se desvia da realidade social em que perdeu valor para ele, fazendo com que se volte para a vida de fantasia, na qual cria novas formações de desejos anteriores, esquecidas, e se vê “finalmente, levado a comportamentos que nos mostram que as construções neuróticas do obsessivo acabam às vezes por confinar com construções delirantes.” (LACAN, 2008, p. 22).

Nesse sentido, quando o indivíduo se encontra nessas condições em seu cotidiano, coincide e convive com elementos oriundos do real e o irreal. Esse mistério esparso inquieta o sujeito, estimula sua curiosidade e o incita a buscar a fonte do malefício, como se essa dúvida alimentasse sua existência social. Para esse tipo de sujeito, um dos tipos de neuróticos postulados por Freud, ao qual pertence à maioria dos seres humanos, “a possibilidade de adoecimento começa, [...] com a abstinência, o que permite avaliar o quão importantes podem ser, para o desencadeamento da neurose, as limitações culturais no acesso à satisfação.” (FREUD, 2016, p. 72), a busca pelo seu objeto de pavor, que o atrai e que ao mesmo tempo, evita, essa iniciação ao terror, confunde-se com a sua fantasia, com a sua própria realidade, a qual levará o indivíduo a duvidar dos acontecimentos sociais em que ele está inserido, dando início ao que Lacan postulou

¹ Graduada em Letras (UEPA), Mestra em Comunicação, Linguagens e Cultura (UNAMA), Doutoranda em Comunicação, Linguagens e Cultura pelo PPGCLC (UNAMA/ Bolsista Prosup/Capes). Contato: cris.mesquita28@hotmail.com.




como o mito do indivíduo neurótico, em que o mito é o que dá uma formulação discursiva "a algo que não pode ser transmitido na definição da verdade, porque a definição da verdade só pode se apoiar sobre si mesma, e é na medida em que a fala progride que ela a constitui." (LACAN, 2008, p. 13), levando o indivíduo a recorrer às explicações das coisas pelas vias da sobrenaturalidade, por dons milagrosos, ou por delírios.

Partindo-se desses pressupostos freudiano/lacanianos, têm-se as personagens Lavedan protagonista do Conto *A casa Ilhada* do escritor manauara Milton Hatoum, o Marido- nesse estudo, assim será chamado o narrador-protagonista do conto *El rio* do naturalizado argentino Julio Cortázar e Meneses, marido de Conceição do conto *Missão do Galo* de Machado de Assis; homens que representam sociedades de épocas literárias distintas, entretanto comungam de delírios e práticas narcísicas conjugais semelhantes, nos quais se percebe "os vultos literários do passado" (REMAK, 2011, p.197), além dos "laços de analogia, fronteiros" (PICHOS & ROUSSEAU, 2011, p. 231), que fazem com que se constatem os trânsitos temáticos entre os textos selecionados para este estudo de Literatura Comparada, uma vez que se observa que os três agentes personificam a performance dos neuróticos, a realidade imperativa do real que tem "precedência sobre tudo o que o atormenta infinitivamente. [...] Esse roteiro fantasístico apresenta-se como um pequeno drama, [...] que é precisamente a manifestação do mito individual do neurótico." (LACAN, 2008, p. 25), fazendo com que não se saiba até que ponto o indivíduo neurótico leva "quanto tempo pode tolerar esse aumento da tensão psíquica, e que caminhos irá tomar para se livrar dele" (FREUD, 2016, p. 72), como se comprovará nos trechos dos contos.

Neuróticos que transitam à espreita

O sujeito neurótico não percebe que seu comportamento está alterado. As neuroses e as psicoses se originam a partir do conflito do Eu com várias instâncias que o controlam, as quais estão associadas a um fracasso na função do Eu, que mostra seu esforço em conciliar as exigências das diversas instâncias relacionadas aos anseios do Eu no espaço social em que está inserido. Dessa forma, o Eu se defende através do "mecanismo de recalque; o recalque luta contra esse destino, cria para si próprio caminhos sobre os quais o Eu não tem nenhum poder-, um substituto que impõe ao




Eu pela via do compromisso.” (FREUD, 2016, p. 272). Dentro desse quadro, pode-se inserir o Eu de Lavedan, do conto de Hatoum. O cientista veio ao Brasil

Na véspera do Natal, Lavedan e sua mulher inglesa Harriet, fizeram uma viagem à Amazônia. Seria uma aventura, ou uma aventureosa lua-de-mel de um casal maduro. Eles viajaram de avião até Belém, onde embarcaram no Caapara; na subida do rio, conheceram dezenas de povoados à margem do Médio Amazonas. Doze dias depois, desembarcaram em Manaus. Estavam fartos de ver tanta água e floresta, fartos da solidão e do abandono dos ribeirinhos em lugares isolados, mas ávidos de festas e barulho, que Manaus tem de sobra. Não foi difícil o casal entrosar com uma turma de hedonistas manauaras. Fizeram amizades no Clube dos Ingleses, [...]. Ambos se entusiasmaram com a possibilidade de morar na cidade, mas essa conjectura foi interrompida bruscamente na madrugada de um dia que Lavedan indicou na carta: 15 de fevereiro de 1984. Dois dias depois, Lavedan voltou sozinho para a Europa. Nessa carta ele escreveu que deixou Manaus e a esposa por causa de um dançarino. (HATOUM, 2009, p. 72-73)

Depois da traição, o cientista suíço voltou à Amazônia, aos seus estudos, mas não voltou à rotina de sua vida pessoal. Lavedan era um homem misterioso e ao mesmo tempo sereno; sufocava com seus “pesadelos com o par de dançarinos; às vezes, a figura ativa e agora antipática, detestável, do homem acercando-se da mesa e desviava de suas pesquisas sobre peixes. [...], a cena da dança de Harriet com o intruso o atormentava” (Ibidem, p. 74); Lavedan era um homem ambíguo, semelhante aos peixes tralhotos que pesquisava, “os olhos de Lavedan encontraram os do tralhoto, e ambos permaneceram assim: o peixe e o homem, quietos, encantados pelo magnetismo de tantos olhos voltados para dentro e para fora.” (Ibidem, p. 70). Entretanto, com este sofrimento, Lavedan mesmo assim, ainda quis ficar naquela região em que seu casamento foi destruído, como se quisesse comprovar ou buscar algo para terminar este sofrimento, e dá ao seu Eu uma explicação que lhe desse fim, já que o “Eu, descobrindo sua unidade ameaçada e prejudicada por esse intruso, prossegue na luta contra o sintoma, tal como o fez com a moção pulsional original, e tudo isso produz o quadro da neurose.” (FREUD, 2016, p. 272).

Esse quadro neurótico no conto *A Casa ilhada* pode ser constatado pela correspondência e pela fotografia de uma ilha, de uma casa, enviadas pela ex- esposa de Lavedan, pela primeira vez em 1984, um ano após ela ter o abandonado, e ele se




encontrava em Genebra. Diante dessa situação, o ódio, o ciúme, a paixão e instabilidade do Eu do cientista começaram a entrar em colapso, fazendo com que o mesmo passasse a manifestar e se comportar de modos beirando às práticas neuróticas, uma vez que as “formações delirantes, [em] algumas análises nos ensinaram que o delírio se apresenta como um remendo colocado onde originalmente havia surgido uma fissura na relação do Eu com o mundo exterior” (FREUD, 2016, p. 273), a partir de então, o Eu cria automaticamente para si uma construção de um mundo exterior e interior, e não resta dúvida sobre dois fatos de acordo com Freud (Ibidem): que esse novo mundo interior é alicerçado segundo as moções de desejo do Eu inconsciente, rompendo assim com a realidade do mundo real, em que o Eu não tem condições de acabar com seu sofrimento ou perdas e que esta ruptura com o mundo exterior foi grave e intolerável e que é preciso o Eu acabar com ela, como ele (o Eu) não pode, tem como válvula de escape, o mundo delirante do Isso (do Eu inconsciente). No caso do conto *A casa Ilhada*, o excerto:

E o pior, a cada dois anos ele recebia uma fotografia idêntica com as mesmas palavras, até que em janeiro de 1990 abriu um envelope e encontrou uma foto em preto-e-branco, sem palavras no verso. Lavedan deduziu desse silêncio uma possível fuga ou morte da mulher. O resto da história você já sabe, ele escreveu no fim da carta. (HATOUM, 2009, p. 75)

Demonstra muito bem o Eu delirante de Lavedan, que não esquecia sua perda, e mesmo que “o tempo borra certas lembranças e pode mitigar o ódio, o ciúme, talvez a esperança.” (Ibidem, p. 74), depois do término das correspondências, Lavedan voltou à Manaus para procurar a casa ilhada da fotografia,

o rosto de Lavedan, suado e vermelho, magnetizado pelo olhar do tralhoto, sua expressão de quase-felicidade ao avistar a casa depois da curva do igarapé do Poço Fundo, a pesada sacola no ombro esquerdo, o salto impetuoso na lama e os passos resolutos na direção da casa, o brilho do suor na cabeça raspada, as mãos fechadas, o corpo alto e magro irrompendo na varanda e depois na sala, sem olhar para trás...(Ibidem, p. 75)

Pela descrição do protagonista do conto, percebe-se que há uma neurose narcísica, em que o Eu do protagonista restituiu-se o seu Eu, que outrora foi destruído pela traição da mulher, volta a ele o seu Eu ideal, “o amor a si mesmo, que o Eu real desfrutou na




infância. O narcisismo aparece deslocado para esse novo Eu ideal, que como o infantil se acha de posse de toda preciosa perfeição.” (FREUD, 2010, p.40).

A partir do fracasso da casa, “na lama e os passos resolutos na direção da casa” (HATOUM, 2009, p.75), Lavedan associa ao fracasso do relacionamento amoroso e adúltero da ex-esposa, e com passos firmes, com a certeza da restituição de seu Eu narcísico, outrora mergulhado na imprecisão da direção tralhota, de “alguém que ama [e] perdeu, por assim dizer, uma parte de seu narcisismo, e apenas sendo amado pode reavê-la.” (FREUD, 2010, p.46), Lavedan esquerdo, tralhoto, misterioso, humilhado no seu Eu que não se postulou (BAUMAN, 2005), pela traição e identificação de seu fracasso amoroso na concretização do adultério e abandono, diante da casa ilhada, e da possibilidade da morte da mulher “pensei num crime ou num acerto de contas, mas não foram encontrados vestígios de homicídio no episódio da casa ilhada” (HATOUM, 2009, p.75), tem agora, diante desses fatos, uma oportunidade de se curar desse processo neurótico que o atormentou e o fez negar sua própria identificação, em função de um objeto de desejo que por parte, destruiu o seu Eu narcísico e postulado.

Semelhante ao que se sucede a Lavedan, em relação a delírios, neuroses, frustrações e incapacidades de compreender sua relação conjugal, ocorre com Marido do conto *El rio*, de Cortázar. De modo geral, Marido é um homem que vive uma crise conjugal e interna. *Conjugal*: com a esposa que se faz ou não de ausente, e que tem desejo de cometer suicídio no Sena, em Paris e *interna*: em seu Eu, que problematiza um dilema: incentiva a esposa a se jogar, desdenhando de sua coragem em cometer ou não suicídio, e a presença de uma fantasia da esposa em seu sonho, que faz com que ela não se afogue, por ele está ali- no plano da fantasia, apoiando-a, como se observa no trecho: “has ido diciendo no sé qué cosa, que te ibas a tirar al Sena, [...], apenas te escucho cuando dices cosas así, eso viene del otro lado de mis ojos cerrados, del sueño que otra vez me tira hacia abajo.” (CORTÁZAR, 2017, p. 19).

A incompreensão do Marido remete a leituras teorizadas nas psicoses de neuroses, em que ele se vê aos poucos adoecendo pela loucura do fator externo, o qual ele está inserido, mas não compreende essa realidade, e essa falta de entendimento o impede de enxergar racionalmente a realidade, levando-o do estado de que

o indivíduo estava sadio enquanto sua necessidade amorosa estava sendo satisfeita por um objeto real no mundo exterior, torna-se



neurótico quando esse objeto lhe for subtraído, sem que se encontre um substituto para ele. Aqui, felicidade coincide com saúde, e infelicidade com neurose. (FREUD, 2016, p. 71-72)


Esse momento infeliz associado à prática neurótica, leva o Marido a hesitações entre a realidade e a imaginação, se ele está sonhando que a esposa iria ou não se jogar no rio, ou se ela realmente saiu de casa em direção ao Sena com a intenção de se jogar, há uma imbricação confusa entre o mundo interior do Eu (que se poderia aproximar ao sonho, já que metade do conto passa no quarto) e o mundo exterior, a realidade, como se observa no fragmento:

Entonces está bien, qué me importa si te has ido, *si te has ahogado o todavía andas por los muelles mirando el agua*, y además *no es cierto porque estás aquí dormida y respirando entrecortadamente, pero entonces no te has ido cuando te fuiste en algún momento de la noche antes de que yo me perdiera en el sueño*, porque te habías ido diciendo alguna cosa, que te ibas a ahogar en el Sena, o sea que has tenido miedo, has renunciado y de golpe estás ahí casi tocándome, y te mueves ondulando como si algo trabajara suavemente en tu sueño, como si de verdad soñaras que has salido y que después de todo llegaste a los muelles y te tiraste al agua. Así una vez más, para dormir después con la cara empapada de un llanto estúpido, hasta las once de la mañana, la hora en que traen el diario con las noticias de los que se han ahogado de veras. (CORTÁZAR, 2017, p. 19, grifos meus)

Ou se a mulher está dormindo, e o que se passa na relação não deixa de ser só um delírio de um homem recalcado que não tem mais a devida atenção e paixão correspondida pela esposa, assim como Lavedan no conto *A casa lhada*, pois o “Eu é a força que promove o recalçamento contra aquela parte do Isso e o fortifica através de um contrainvestimento da resistência” (FREUD, 2016, p. 272), e essa resistência no conto de Cortázar pode ser observada nas constantes acusações que o Marido faz em relação ao comportamento da mulher:

Me das risa, pobre. Tus determinaciones trágicas, esa manera de andar golpeando las puertas como una actriz de tournées de provincia, uno se pregunta si realmente crees en tus amenazas, tus chantajes repugnantes, tus inagotables escenas patéticas untadas de lágrimas y adjetivos y recuentos. (CORTÁZAR, 2017, p. 19-20)


Por meio das acusações que o Marido faz da esposa, percebe-se o instante agudo da crise neurótica do Marido, que faz com ele crie explicações para entender o momento



em que se passa os momentos difíceis com a esposa, levando-o a buscar um fim para o tormento, o qual é tão somente o final da busca, que pode confundir-se com a descoberta de um ser pavoroso, como se fosse um monstro. Este ser inquietante, muitas vezes, pode ser designado por qualquer objeto, no caso deste estudo, metaforizado na figura da mulher do protagonista do conto *El río*. Isso faz com que o medo do protagonista de perder algo se transforme em uma força desconhecida, aterrorizadora e indeterminada, a qual o levará a se desviar da realidade que através do impedimento persistente, perdeu valor para o indivíduo, volta-se para a vida de fantasia, na qual cria novas formações de desejos para esquecer os anteriores, causadores de angústias, isso ocorre pelo fato do objeto ameaçador aparecer a princípio como uma imperceptível fissura no real.

Por este motivo, o Marido se direciona a uma aventura sobrenatural, anormal com maior frequência, ao hesitar o local em que a mulher poderia está na realidade, verificado no exemplo: “Pero si es así me pregunto qué estás haciendo en esta cama que habías decidido abandonar por la otra más vasta y más huyente.” (CORTÁZAR, 2017 p.20), entretanto, a moral do protagonista é pessimista, e a narrativa discorre plena de sentimentos negativos – medo, horror, raiva, desgosto muito tanto dele, quanto dela “Ahora resulta que duermes, que de cuando en cuando mueves una pierna que va cambiando el dibujo de la sábana, pareces enojada por alguna cosa, no demasiado enojada, es como un cansancio amargo, tus labios esbozan una mueca de desprecio” (Ibidem), e esses tipos de sentimentos vão se intensificando até se tornarem insuportáveis, que só vão ter mais “fácil a cura vir pelo destino do que pelo médico, pois o destino pode oferecer um substituto para a possibilidade de satisfação que foi perdida.” (FREUD, 2016, p. 72), no entanto, como o protagonista e a mulher estão com o corpo “amodorrado y vencido luche por evadirse, somos a tal punto una misma cosa en ese enredo de ovillo donde la lana blanca y la lana negra luchan como arañas en un bocal” (CORTAZAR, 2017, p. 21), o pessimismo cerca vertiginosamente a relação emaranhada por um novelo de lã onde a “la lana blanca y la lana negra luchan como arañas en un bocal” (Ibidem).

Assim, “pode-se decerto dizer que estão todos incompletos, [...] que pararam no meio do caminho, pedaços de análise.” (LACAN, 2008, p. 16), que estão soltas em um círculo de informações que mesclam realidade e irreal, que Marido do conto de




Cortázar, necessita assim como Lavedan, restaurar seu Eu narcísico e postulá-lo para se sentir bem e normal, pelas vias sociais, eles precisam encontrar o amar em si e ser “amado, achar amor em troca, possuir o objeto amado, eleva-o novamente. Sendo a libido reprimida, o investimento amoroso é impossível, o reenriquecimento do Eu torna-se possível apenas retirando a libido dos objetos.” (FREUD, 2010, p. 47).

Também acontece com Meneses, personagem do conto *Missa do Galo* de Machado de Assis, apesar de observado de forma menor em relação aos outros dois personagens em estudo.

o escrivão Meneses, que fora casado, em primeiras núpcias, com uma de minhas primas A segunda mulher, Conceição, e a mãe desta acolheram-me bem quando vim de Mangaratiba para o Rio de Janeiro, meses antes, a estudar preparatórios.[...]. A família era pequena, o escrivão, a mulher, a sogra e duas escravas. Costumes velhos. Às dez horas da noite toda a gente estava nos quartos; às dez e meia a casa dormia. Nunca tinha ido ao teatro, e mais de uma vez, ouvindo dizer ao Meneses que ia ao teatro, pedi-lhe que me levasse consigo. Nessas ocasiões, a sogra fazia uma careta, e as escravas riam à socapa; ele não respondia, vestia-se, saía e só tornava na manhã seguinte. Mais tarde é que eu soube que o teatro era um eufemismo em ação. Meneses trazia amores com uma senhora, separada do marido, e dormia fora de casa uma vez por semana. Conceição padecera, a princípio, com a existência da comborça; mas afinal, resignara-se, acostumara-se, e acabou achando que era muito direito. (ASSIS, 2007, p.11)

Embora seja um homem aparentemente conquistador e de casos extraconjugais, com uma amante, Meneses, pela leitura do narrador Nogueira, é um homem incapacitado e pequeno diante da grandiosidade e adjetivos concernentes à mulher: “Boa Conceição! Chamavam-lhe “a santa”, e fazia jus ao título, tão facilmente suportava os esquecimentos do marido.” (Idem, p. 11-12), essa facilidade de esquecer o marido, aproximou-a de Nogueira, homem que viu nela seus atributos femininos “Tudo nela era atenuado e passivo. [...] Era o que chamamos uma pessoa simpática. Não dizia mal de ninguém, perdoava tudo. Não sabia odiar; pode ser até que não soubesse amar”. (Ibidem). Diferente de Meneses que não se adéqua a realidade e encantamento da mulher, o Eu dele é inferior ao da esposa, fazendo-o diminuto diante dela. O que se verifica em Meneses é um homem marcado pela percepção da impotência, da própria “incapacidade para amar, devido a distúrbios psíquicos ou físicos, tem efeito altamente




rebaixador no amor-próprio [...] uma das fontes do sentimento de inferioridade relatado espontaneamente pelos que sofrem de neurose de transferência.” (FREUD, 2010, p.46).

Como Meneses não pode mais manter a conquista em Conceição, vai em busca de casos escondidos, insignificantes como ele diante da esposa, que ao não se importar mais com as constantes traições do marido, vê-se numa condição superior a ele, inclusive a de chamar atenção de um homem muito mais jovem que ele, como no caso de Nogueira, que relata seu pequeno envolvimento com Conceição, “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta. Era noite de Natal” (ASSIS, 2007, p.11). A esposa não se deixa diminuir diante de um mundo de um homem construído por fantasias e delírios, de um homem que vive à espreita e não se identifica mais com o homem do lar, mas por meio de teatro e eufemismos, que não tem respeito das próprias criadas e não é mais um símbolo de homem para se esperar pela esposa. Dessa forma, Meneses está no mesmo trânsito que Lavedan, no conto de Hatoum e Marido, no conto de Cortázar, embora no conto de Machado de Assis, a priori possa se ler que Meneses estaria em uma vantagem melhor que as outras personagens em que se está estabelecendo os entrelaços discursivos (PICHOS & ROUSSEAU, 2011). Os três homens criam para si mundos interiores, nos quais buscam de alguma forma, postular em si mesmo o Eu narcísico que foi perdido no objeto, outrora de desejo inicial de sua libido: em Lavedan busca a casa em lamas, na verdade, busca a comprovação do fracasso do relacionamento da ex-esposa; no Marido busca acusações, loucuras, em um possível suicídio da esposa; em Meneses por meio de outro relacionamento procura mostrar para si que pode conquistar outra mulher, já que a sua não está mais envolvida no relacionamento matrimonial.

Desse modo, o que se verifica é esses três homens que perderam suas libidos, e quando há o risco de isso ocorrer, a libido no Eu se desvia da realidade, que através do “impedimento persistente, perdeu valor para o indivíduo, volta-se para a vida de fantasia, na qual cria novas formações de desejos, e reanima os traços de formações de desejo anteriores, esquecidas.” (FREUD, 2016, p. 72-73), e, isso acontece com as ações e comportamentos desses três homens que são incapacitados de postularem seus Eus narcísicos.


Eus que não se postulam



O eu postulado é a “minha identidade, [...] o horizonte em direção ao qual eu me empenho e pelo o qual eu me avalio, censuro e corrijo os meus movimentos, esse é o máximo a que me pode levar. Só consigo ir até aí” (BAUMAN, 2005, p.21), está diretamente associado à capacidade do sujeito de depender de si próprio. Diante disso, o que se percebe é que o sujeito molda seu caráter e participa da formação de sua identidade que é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço; um objetivo, “como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais” (Ibidem, p. 22). No eu postulado do sujeito, ele pratica ações que dependem de si. No entanto, quando isso não sucede, o eu que deveria ser o centro de si, passa a uma espécie de dependência do objeto de desejo, passa a ser considerado como um indivíduo frustrado, comportando-se como um neurótico por se sentir impedido de se realizar, e fica a procurar “uma prova de quanto tempo tolerar esse aumento da tensão psíquica, e que caminhos irá tomar para se livrar dele” (FREUD, 2016, p. 72),

Entretanto, o que se observa é que poucas situações os eus das personagens em estudo estiveram atrelados ao eu postulado, defendido por Bauman (2005) como um dos atributos identitários; mas a um eu que aos poucos vai passando por um processo de alteração a partir do momento em que é observado pela presença do outro, e esse intruso é o responsável pela mudança no comportamento do Eu, pois, o “Eu não existe desde o começo no indivíduo; o Eu tem que ser desenvolvido.” (FREUD, 2010, p. 18-19).

Impedido de se desenvolver, o seu Eu devido ao atrelamento ao outro, o intruso, no caso dos contos: a mulher/ a esposa, a formação identitária desses personagens passa por uma oposição entre libido do Eu e libido do objeto, fazendo com que quanto mais se emprega uma, mais empobreça a outra. A essa etapa, a mais elevada fase de desenvolvimento “aparece como enamoramento; ele se nos apresenta como um abandono da própria personalidade em favor do investimento do objeto, e tem seu contrário na fantasia (ou autopercepção).” (FREUD, 2010, p.17-18). Isso nos contos pode ser comprovado pelas transferências dos Eus aos outros aspectos e/ou situações em que os objetos/intrusos poderiam ser castigados pelos Eus, como forma de recalcamientos, de vingança para libertar seus Eus Ideais de seus fracassos: Lavedan associa a lama da casa à mulher; Marido ao possível suicídio da esposa para se livrar dela e Meneses à amante, como uma maneira de ofender Conceição. Não obstante, as



atitudes dos maridos não têm êxitos, pois suas mulheres se demonstram objetos libidinais superiores a eles, por isso os eus dos homens, nesse estudo, não se postulam.

Algumas Conclusões


Desse modo o que se conclui em relação à análise do comportamento das personagens, nesses três contos selecionados para estudo, é que nos três homens, o motivo mais evidente que foi percebido, descoberto e compreensível em relação às práticas neuróticas e narcísicas é a subtração do Eu Ideal dos mesmos que não se postularam devido à entrada de intrusos nos relacionamentos entre o Eu e o seu objeto de desejo.

Logo assim, Lavedan, Marido e Meneses tornam-se homens frustrados, indivíduos reduzidos diante de seus objetos de desejo no mundo real, em que elas não são capazes de realizar com eles e por eles, as aspirações do Eu, levando-os a criar mundos paralelos, fantasiosos e imprecisos, no delirante mundo interior (principalmente Lavedan e Marido), em que lá, eles poderiam ter domínio da situação e do jogo conjugal, e promover desse jeito, sua autorrealização, sua felicidade.

Como sujeitos incompletos, de coração atormentado por seus problemas matrimoniais, a ação de agir de fato, como ocorre na vivência dos neuróticos e narcísicos, a realidade imperativa do real tem precedência sobre tudo o que o atormenta infinitivamente, fazendo com que a angústia os leve a criação de dramas que justifiquem suas ações, eufêmicas e teatrais para Meneses no conto *Missa do Galo* de Machado, delírios ou sonhos no caso de Marido, narrador do conto *El rio* de Cortázar e mistérios e metáforas do olhar do cientista ao do olhar estranho do tralhoto para descrever Lavedan em *A casa ilhada* de Hatoum.

Embora sejam personagens em narrativas temporais distintas, são textos que transitam entre si em relação aos perfis neuróticos e narcísicos dos protagonistas, por este motivo comparou as temáticas, sobretudo, as características das personagens que em trânsito, encontram-se na condição de neurótico à moda de Freud e à de Lacan, identificando-se com um eu não postulado ao Eu Ideal, mas a mercê do intruso e, principalmente, do objeto: das mulheres.

Referências bibliográficas



ASSIS, Machado de Assis. Missa do galo. In: *Contos Escolhidos*, São Paulo: Martin Claret, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CORTÁZAR, Julio. El rio. In: *Final de Juego*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Punto de Lectura, 2017.

FREUD, Sigmund. *Introdução ao Narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos. (1914-1916)*. Trad. Paulo César de Souza. Obras Completas V. 12. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. Neurose e Psicose (1924). In: *Neurose, psicose, perversão*. Trad. Maria Rita Salzano Moraes. Obras Incompletas de Freud. Vol. 5. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

_____. Sobre tipos neuróticos de adoecimento (1912). In: *Neurose, psicose, perversão*. Trad. Maria Rita Salzano Moraes. Obras Incompletas de Freud. Vol. 5. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

HATOUM, Milton. A Casailhada. In: *A cidade ilhada*. 7ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LACAN, Jacques. *O mito individual do neurótico ou a poesia e verdade na neurose*. Trad. Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

PICHOIS, Claude & ROUSSEAU, André M. Para uma Definição de Literatura Comparada. Trad. Monique Balbuena. In: CARVALHAL, Tania Franco; COUTINHO, Eduardo de Faria (Orgs). *Literatura Comparada. Textos Fundadores*. 2ª ed. São Paulo: Rocco, 2011.

REMAK, Henry H. H. Literatura Comparada: Definição e função. Trad. Monique Balbuena. In: CARVALHAL, Tania Franco; COUTINHO, Eduardo de Faria (Orgs). *Literatura Comparada. Textos Fundadores*. 2ª ed. São Paulo: Rocco, 2011.

UMA MULHER À MARGEM: FRAGMENTAÇÃO E MELANCOLIA EM LUCÍOLA, DE JOSÉ DE ALENCAR

Elisangela Marcos Sedlmaier (UFPB)¹

Hermano de França Rodrigues (UFPB)²

As prostitutas, desde o alvorecer do cristianismo, sucumbem ante o repúdio e o escárnio de uma sociedade conservadora, que as enxerga, ainda, como seres abjetos e denegerados. Encontramos na literatura uma vasta coleção de títulos, nos quais as vidas das prostitutas são descritas. Na cartografia da literatura brasileira, *Lucíola* (1862), pode nos auxiliar a problematizar, desconstruir e elucidar, este corpo prostituído e feminino que, tantas vezes, se encontrou dilacerado pelas vilasões externas e internas. O objetivo, deste modo, é mapear e detectar as diversas motivações que transformam corpos belos e desejados em corpos vazios, que trazem, por fim, a marca da melancolia e da fragilidade do feminino impressa na articulação com sua vida psíquica.

Palavras-chave: Literatura; Psicanálise; Prostituta; Melancolia.


O livro *Lucíola*, datado do século XIX, encontra-se no rol dos romances do escritor José de Alencar. Fazendo uma análise a partir de seus escritos, podemos dividir as obras alencarianas em quatro grupos temáticos, sendo eles: os romances indianistas, onde encontramos os livros *Iracema* (1865), *Guarani* (1857), *Ubirajara* (1874). No segundo grupo, encontramos os romances históricos, com *As Minas de Prata* (1862), *A Guerra dos Mascates* (1873), o terceiro nasce da vivência nas grandes cidades, e estes são chamados de romances urbanos, dentre eles podemos citar, *Lucíola* (1862), *Diva* (1864), e *A pata da gazela* (1870), e o quarto grupo temos os chamados romances regionalistas, com as obras *O Gaúcho* (1870), *O tronco do Ipê* (1871) e *Til* (1872).

Nos romances urbanos, onde se encontra o livro *Lucíola*, objeto deste estudo, Alencar se propõe a revelar as transformações dos padrões comportamentais e sociais deste momento histórico, leia-se, o segundo império, onde os costumes elitistas e o preconceito foram elementos fundantes em sua escrita.

A história de *Lucíola* é narrada em primeira pessoa por Paulo, jovem que deixou o interior para tentar a vida na capital, e que se tornaria o grande amor e “salvador” de Lúcia. A narrativa oferta-nos uma riqueza de detalhes sobre as ruas e os costumes de uma elite carioca. Todavia, central para nossos objetivos, é o fato da história de Lúcia

¹ Aluna de pós-graduação (mestranda) em Letras da Universidade Federal da Paraíba. Email: elisangela.sedlmaier@hotmail.com

² Professor dos cursos de graduação e pós-graduação de Letras da Universidade Federal da Paraíba. Email: hermanorg@gmail.com



ser marcada por diversos percalços que a levam a trilhar o caminho da prostituição. Importante, neste caso, realizarmos alguns esclarecimentos a fim de mostrar um pouco da trajetória dessa personagem.


Nossa personagem tem como nome de “batismo” Maria da Glória, sua verdadeira e inicial história é narrada por ela quase no final do livro. Ela, uma menina, se viu sozinha com toda sua família sofrendo de uma enfermidade que dizimou muitos na época, a febre amarela: “uma menina de 14 anos para tratar de seis doentes graves e achar recursos onde os não havia. Não sei como não enlouqueci” (ALENCAR, 2009, p.128). Aqui começa o seu calvário, já sem esperança fora para a rua pedir dinheiro; usaremos o fragmento do livro para relatar o ato de tamanha barbárie por parte do vizinho (Couto) e o total desamparo da personagem:

Passou um vizinho. Falei-lhe; ele me consolou e disse-me que o acompanhasse à sua casa. A inocência e a dor me cegavam: acompanhei-o. [...] Ele tirou do bolso algumas moedas de ouro, sobre as quais me precipitei, pedindo-lhe de joelhos que mas desse para salvar minha mãe; mas senti os seus lábios que me tocavam, e fugi. Oh! Não posso contar-lhe que luta foi a minha: três vezes corri espavorida até à casa. E diante daquela agonia sentia renascer a coragem, e voltava. Não sabia o que queria esse homem; ignorava então o que é honra e a virtude da mulher; o que se revoltava em mim era o pudor ofendido. Desde os meus véus se despedaçaram, cuidei que morria, não sentia nada mais, nada, senão o contato frio das moedas de ouro que eu cerrava na minha mão crispado. O meu pensamento estava junto do leito de dor, onde gemia tudo o que eu amava neste mundo. (ALENCAR, 2009, p.128)

No excerto acima, bastante comovente, percebemos que a então inocente menina fora transformada forçosamente em mulher, pelo vizinho sem escrúpulos, que usou a necessidade imediata de Maria da Glória para satisfazer seus desejos. Essa violência reverberou por toda a vida da personagem que, a partir deste momento, sentiria o asco e a dor do ato.

Maria utilizou o dinheiro para o tratamento de sua família, dois irmãos não sobreviveram e, quando o pai indagou como ela tinha consigo o dinheiro, ela contou, ele cego de fúria a mandou embora de casa, como observamos nos dizeres da personagem: “Contei-lhe tudo; tudo que eu sabia na minha inocência. Ele compreendeu o resto. Expulsou-me” (ALENCAR, 2009, p.129).

Nesse momento, Maria da Glória se encontrava em total desamparo, físico e psíquico, e, desta forma, fragilizada e à margem, vagou buscando solução, mas a única



porta aberta encontrada foi na prostituição. No desenrolar da trama, Maria da Glória já trabalhando como cortesã³, perde sua única amiga, que também comungava da mesma profissão, e ela, Maria da Glória, para não mais envergonhar a família de ter uma filha prostituta, troca as identidades, e assim nasce Lúcia, uma das cortesãs mais bonitas e mais solicitadas do Rio de Janeiro.

Lúcia exercia o trabalho que a vida lhe impôs, no entanto ela era invadida de sentimentos esmagadores e conflitos internos, mas que também advinham do externo, todos provenientes a função que exercia. Esses conflitos estão relacionados diretamente com a postura social que regia o século XIX; onde o patriarcalismo era preponderante e o lugar alocado para mulher figurava entre o privado e familiar, assim uma mulher cortesã, ainda que inspirasse os maiores desejos, estava relegada à margem, impingida pelo preconceito e pelo escárnio social e que tantas vezes compartilhada pelo próprio indivíduo que se encontrava imerso nesta situação, no caso Lúcia.

Notamos que esses conflitos e sentimentos, que abarcaremos posteriormente, são fios condutores de toda a obra, além de demonstrar que algumas destas agitações e preconceitos eram elementos constituintes do social e estavam arreigados nos próprios personagens, sendo assim, transpassavam o social e irradiavam para uma briga interna do indivíduo com ele próprio.

Um dos preconceitos vigentes na época e descrito no livro, está relacionado diretamente ao lugar da mulher na sociedade, mais específico o lugar da prostituta, sendo assim, nossa personagem está colocada em um lugar que não inspira respeito e confiabilidade pelos pares. Notamos no fragmento que Paulo, narrador do livro, observou Lúcia pela primeira vez, ele perguntou a Sá, homem da elite carioca, sobre a moça que, já no primeiro olhar o fascinou, mas Sá neste primeiro momento esclarece o lugar de Lúcia na sociedade, destituindo-a o pronome, senhora, formalmente demandada as “boas-meninas”⁴, ou as de família, e a colocando somente no lugar de uma mulher, “uma mulher bonita”:

-Quem é esta senhora? Perguntei a Sá. A resposta foi um sorriso inexprimível, mistura de sarcasmo, de bonomia e fatuidade, que

³ Utilizaremos os termos: cortesã e prostituta como sinônimos, priorizando muitas vezes o termo cortesã, pois essa era a forma utilizada pelo autor, além de ser um vocabulário mais específico para época.

⁴ Nick Roberts, no livro *As prostitutas na História* (1998), relata sobre as formas dicotômicas e categóricas entre a mulher/esposa, que são as mulheres consideradas de “família” e de respeito, e as “outras” onde encontramos as prostitutas; Roberts(1998) nomeia esta dicotomia entre as mulheres de boa-menina, para as de respeito, e a má-menina, para o restante e principalmente para as prostitutas.

desperta nos elegantes da corte a ignorância de um amigo, profano na difícil ciência das banalidades sócias.

- Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita. Queres conhecê-la?...


Compreendi e corei de minha simplicidade provinciana, que confundira a máscara hipócrita do vício com o modesto recato da inocência. 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 a verdade. (ALENCAR, 2009, p.9)

O preconceito se dá primeiramente de forma sutil, apenas pela retirada de uma expressão, de um pronome de tratamento, mas que no dia a dia se fazia de forma clara e tantas vezes opressiva. Essas “sutilezas” reverberaram diretamente na vida de Lúcia, onde ela se sentia impingida pelos olhares dotados de preconceito, mas que também estava incrustado nela, que corroborava com os ideários sociais que seu trabalho era um ato pernicioso e pecaminoso. E mesmo encontrando-se solapada internamente ela vestia o papel da boa atriz, aparentando sua presença sempre festiva nos jantares e bailes, embora este estereótipo não conjugasse a verdadeira mulher que se escondia por trás daquela *Dama das Camélias*⁵.

Essa mulher que socialmente se escondia por trás de vestes vermelhas, pretas e elegantes demonstrava-se forte e imponente diante da “plateia”. Lúcia utilizava seu corpo, o colocando à disposição dos olhares e desejos alheios, mas por entre os tecidos do seu íntimo vivia devastada, fragmentada. Neste ponto, podemos concentrar nossos olhares aos sofrimentos e sentimentos que transpassava o sujeito Lúcia, e para isso buscaremos na teoria psicanalítica uma forma de melhor compreender esse indivíduo, através desse corpo, como o lugar de inscrição do psíquico e do somático.

Para a psicanalista Fernandes, que, ao voltar-se para o estudo do corpo, assegura que muitos dos nossos problemas internos e subjetivos ecoam no corpóreo: “o corpo toma a frente da cena, constituindo-se como fonte de sofrimento, de frustração, de insatisfação, de impedimento à potencia fálico-narcísica” (FERNANDES, 2011, p.21); e remetendo esse corpo nesta complexa relação que integra tanto a psique como o corpo que narra os acontecimentos, defrontamo-nos com uma mulher, cujo corpo ressoa os timbres soturnos do luto e da melancolia.

⁵ O livro *A Dama da Camélias* de Alexandre Dumas Filho, tem uma história muito parecida com o livro de Alencar, o que lhe rendeu a acusação de plágio. Encontramos a ficção dentro da ficção, já que o livro de Dumas era o “livro de cabeceira” de Lúcia e foi mencionado por ela várias vezes na narrativa.




Para entender estes vestígios melancólicos de Lúcia nos pautaremos em Freud [1917], especificamente no seu artigo *Luto e melancolia*, onde nos colocam a par do sentimento de perda e de sua relação com a dor de existir, num confronto onde as similitudes e diferenças entre os fenômenos são cuidadosamente apresentadas. Vejamos:

O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como à pátria, a liberdade, um ideal, etc. [...] A melancolia se caracteriza psiquicamente por um desânimo profundamente doloroso, por uma suspensão do interesse pelo mundo externo, pela perda da capacidade de amar, pela inibição da capacidade para realização [*Leistung*] e pelo rebaixamento da autoestima [*Selbstgefühl*], que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, até atingir a expectativa delirante de punição. (FREUD, [1917], 2016, p.100)

Quando Freud descreveu o luto, ele o situou como evento natural, derivado da perda de um objeto, admitida, conscientemente, pelo teste de realidade; já a melancolia põe em evidência a perda de um objeto amado, ideal, que escapa à própria compreensão consciente do enfermo.

Lúcia silenciou Maria da Glória. Ela sabia o que havia perdido, a família, a inocência, uma vida que se desfez, inaugurando, assim, outra que a contemplava monetariamente, mas que a marcava por vazios, fendas. Com efeito, a personagem como forma de punição, já que acalentava os preceitos e os preconceitos da época sobre o que é ser uma cortesã, colocou então seu corpo como objeto de sofreguidão, sendo seu próprio algoz, acoimando-se através do seu corpo. Neste ponto, podemos estabelecer uma conexão com uma das teses de Calligaris sobre a prostituição.

A psicanalista Eliane Calligaris (2006) detalhou, em seu livro, três possíveis formas de prostituição. A primeira, considerada uma prostituição fundante, não está relacionada diretamente com o comércio do corpo, e, sim, com a forma subjetiva com que este corpo feminino consegue se colocar no mundo, de forma desejante. Sua segunda constatação é a prostituição como violência. Aqui, a mulher dispõe do seu corpo de forma punitiva, ou ainda no dizeres da autora (2006, p.48) “a prostituição [...] aparece como a atuação direta do que se repete desde o começo em sua vida: a violência paterna nunca ultrapassada”. Assim esta mulher se castiga, no entanto, neste movimento observamos uma dicotomia, pois, ao mesmo tempo em que coloca seu corpo como forma de punição, este mesmo corpo também é colocado como forma de se fortalecer através do sofrimento. Na terceira hipótese é quando estas meninas, futuras mulheres,




não encontram outra solução, garotas em situações de vulnerabilidade, muitas vezes desamparadas pelas famílias, e que encontram na rua a sua única possibilidade de vida.

Podemos pensar em Lúcia congregando a segunda, mas também a terceira hipótese, quando ela desamparada e solitária, foi alocada no mundo da prostituição, e de maneira lancinante usufrui do seu corpo como forma de autopunição, já que o seu trabalho despertava em muitos e nela própria, sentimentos negativos e de inferioridade, mas também, utilizava este corpo como forma de “endurecer-se”, de fortificar-se, mesmo que este posicionamento estivesse escamoteando parte de sua subjetividade. E constituindo-se desses sentimentos Lúcia foi fragmentando-se, moldurando-se melancolicamente. Podemos constatar esta dualidade no fragmento do livro, onde Lúcia explicita sua dor, seus ímpetos, o desprezo que sentia pelo seu corpo, pela sua sexualidade, pelo lugar que ocupava enquanto sujeito da fala:

Aquele esquecimento profundo, aquela alheação absoluta do espírito, que eu sentia da primeira vez, continuou sempre. Era a tal ponto que depois não me lembrava de coisa alguma; fazia-se como uma interrupção, um vácuo na minha vida. No momento em que uma palavra me chamava ao meu papel, insensivelmente, pela força do hábito, eu me esquivava, separava-me de mim mesmo, e fugia deixando no meu lugar outra mulher, a cortesã sem pudor e sem consciência, que eu desprezava, como uma coisa sórdida e abjeta. Mas horrível era quando nos braços de um homem este corpo sem alma despertava pelos sentidos. Oh! Ninguém pode imaginar! Queria resistir e não podia! Queria matar-me trucidando a carne rebelde! Tinha instintos de fera! Era uma raiva e desespero, que me davam ímpeto de estrangular o meu algoz. Passado esse suplício restava uma vaga sensação de dor e um rancor profundo pelo ente miserável que me arrancara o prazer das entranhas convulsas! (ALENCAR, 2009, p.131)

Observamos que Lúcia fora buscando formas de se colocar como sujeito, entre as faltas, perdas e traumas, equilibrando-se num dualismo de angústia e prazer. Tais oscilações, marcas de um mal-estar interno, denunciam as fragilidades de um corpo e de uma alma severamente atormentados. O corolário é uma agressividade contra o outro e contra si mesma, uma subjetividade amortecida em autocondenações, autocríticas, que a conduzem a estados de desânimos e apatia.

Com isso, podemos acrescentar o pensamento de Freud, quando o mestre vienense descreve que na melancolia encontramos o mal-estar do Eu, a humilhação, a inferioridade:




um grandioso empobrecimento do Eu. [...] O doente nos descreve seu Eu como indigno, incapaz e moralmente desprezível; ele se recrimina, insulta-se e espera ser rejeitado e castigado. Ele se humilha diante de qualquer pessoa e sente pesar por seus familiares estarem ligados a uma pessoa tão indigna (FREUD, [1917],2016, p.10-103)

Assim era como Lúcia se percebia, um ser ignóbil, que no seu íntimo se sentia merecedora de todas as vilipendias que as disparassem, diante disso, escondeu socialmente Maria da Glória, para não envergonhar sua família. E através desta profusão de sentimentos que a invadia foi-se fragmentando, esvaindo-se. Lúcia sabia que a única forma de estancar esse corolário de sofrimentos que acalentava em seu corpo e em sua alma era abandonar a prostituição. Nossa personagem, já com 5 anos de “infâmia”, de acordo com suas palavras, repassando sua rápida, mas dolorosa história, diz que poderia ver cada um de sua família a deixando, mas não seria novamente o “cordeiro”, e relata que, “ não teria coragem de profanar a castidade de minha alma. Não sei o que sou, sei que começo a viver, que ressuscitei agora.” (ALENCAR, 2009, p.132). Lúcia, assim, abandona seu ofício e busca se reconstruir, a partir do ponto fraturado, do momento que a ingênua Maria da Glória perde seu status de menina e passa a mulher.

Neste ponto da narrativa Lúcia deixa sua vida de “profanação”, vira a página, busca um retorno ao passado, busca aquela Maria da Glória soterrada sob os escombros da realidade vivida como cortesã por 5 anos. Começou se desfazendo da vida de luxo, e buscou através e na simplicidade a menina escamoteada, que esperava para novamente desabrochar, como nos descreve o fragmento abaixo, com a “voz” de Lúcia e o “olhar” de Paulo:

Amanhã mudo-me. Venha-me buscar ao romper do dia. Desejo... careço de entrar apoiada ao seu braço na casa onde vou viver a minha nova existência. Achei-a pronta e esperando-me; os vestígios da comoção violenta que haviam produzido as margas recordações, desapareciam sob a plácida serenidade que reslumbra de sua alma e dava à beleza uma suave limpidez. [...]. Os cômodos eram suficientes para duas pessoas; Lúcia devia morar com sua irmã, que ia sair do colégio. (ALENCAR, 2009, p.132)

A partir de agora Lúcia passa a viver somente nas recordações, e ressurge a menina Maria da Glória, que “parecia realmente que sua alma cândida, muito tempo adormecida na crisália, acordara por fim, e continuara a mocidade interrompida por um longo e profundo letargo” (ANDRADE, 2009, p.136). A menina-moça-mulher de então




19 anos, mudou-se para sua nova casa, onde, junto às brincadeiras com a irmã, que ela sustentara todo esse tempo em colégios internos e que era o único membro vivo da sua família, e entre as costuras e artesanatos preenchia seu tempo, e assim, resgatava a vida da menina de modos simples e alvos trajes, não mais se lembrando das extravagâncias vividas outrora.

Nossa personagem pouco tempo teve para vivenciar tudo o que outrora sonhara. Sua vida recolhida junto a sua irmã e na companhia constante de Paulo sofrera uma nova reviravolta. Neste período Maria da Glória tentava soterrar, pelo menos carnalmente, seu amor por Paulo, o narrador e personagem, que vivenciou com Lúcia um conturbado relacionamento quando ela ainda era cortesã, mas que se manteve junto a ela, ora como amante, ora como amigo. O amor que Lúcia sentia por Paulo também foi um dos motivos que a incentivaram a deixar o meretrício, pelo menos é o que podemos notar, quando encontramos no apêndice texto e contexto no livro *Lucíola*, quando é descrito que Alencar com “sua pena moralizadora busca a idealização espiritual da prostituta que quer se modificar” (ALENCAR, 2009, p.156), sendo que a modificação moralizadora neste caso aconteceria através do amor.

Mas, Maria da Glória mesmo acalentando uma vida casta, sucumbiu uma única vez, desde sua mudança de princípios, ao amor carnal por Paulo, e ao ser surpreendida pela gravidez, e concomitantemente a morte do filho gerado, através desse amor não “autorizado” por ela, sua debilitada saúde se esvaiu, mas antes tivera tempo de mostrar a Paulo seu imensurável amor, sendo esse amor um dos grandes responsáveis pela sua vontade de mudança: “Eu te amei desde o momento que te vi. [...] – Tu me purificaste unguendo-me com os teus lábios. Tu me santificaste com o teu primeiro olhar!” (ANDRADE, 2009, p.149-150). Paulo foi o único a despertar em Lúcia o amor, mas que ela negou vivê-lo intensamente, pois como cortesã ou ex-cortesã, tinha suas convicções que ela não poderia ser a esposa que o faria feliz perante a sociedade.

Sendo assim, o amor que nascera pelos olhares, com os arroubos iniciais próprios dos apaixonados, esse sobreviveu e floresceu depois com ares angelicais, mas não conseguindo perpassar os preconceitos vigentes. Paulo conheceu e vivenciou com a dualidade- Lúcia e Maria da Glória- o anjo decaído (Lúcia- a cortesã), e a “santa” (Maria da Glória), que teve sua passagem como uma estrela cadente, que brilhou por um breve momento e depois ficou apenas nas marcas indeléveis cravadas em Paulo, e esse



as traduziu como narrador desse livro, “vazei nelas toda a minha alma para lhe transmitir um perfume da sublime mulher, que passou na minha vida como sonho fugace”.(ANDRADE, 2009, p.151).

Considerações finais


O livro *Lucíola*, um marco na literatura brasileira, narra a história de uma menina que para salvar sua família coloca a disposição o seu único bem, seu corpo. E como forma de subsistência nossa personagem, foi enredada para prostituição.

Sabemos que, boa parte dos livros deste momento histórico encontrava-se perpassados pela moralidade, além de funcionarem como “manuais” do que se deveria ou não fazer, principalmente para as mulheres. Com isso, Lúcia jamais poderia ser a prostituta feliz, ela somente encontraria a felicidade quando mudasse de vida e encontrasse um grande amor, Lúcia conjugou os dois, mas quis o destino e o autor que mesmo realizando as mudanças esperadas socialmente, ela não poderia vivenciar o “felizes para sempre”, como poderia uma ex cortesã sair impune, voltando o olhar somente para o externo, e ter uma vida feliz? E assim o melhor desfecho encontrado foi à morte.

Essa era a moral pertinente da época, e Alencar a traduziu nas folhas deste romance, porém neste trabalho apenas perpassamos os preconceitos, pois esses foram os provedores de grande parte das angústias de Lúcia; a prostituta que enchia os olhos alheios com sua beleza e humor, mas que na verdade se encontrava diante de um precipício, onde sobre(vivia) de dor e angústia.

Vimos que Lúcia foi colocada na prostituição a partir de uma violência, e assim ele vivenciou esta ferocidade pelo viés de seu corpo, como forma de se fortalecer com suas próprias mãos, de acordo com a tese de Calligaris (2006), mas também o traduzindo através da perda, vazão, dor, vergonha, da autocrítica e da autocomiseração, pois para ela o trabalho efetuado através do seu corpo era uma falta de respeito para com ela e com os outros. Essa conduta que Freud ([1917] 2016) chama de consciência de moralidade, onde uma parte do Eu se manifesta a partir da censura e dos movimentos de uma sociedade, no caso o preconceito com a prostituição.

Assim nossa personagem, construída por Alencar, e representando uma parcela social, foi colocada em um lugar pouco querido, e muito criticado, mas também bem



requisitado, Lúcia ou Maria da Glória nos fazem refletir sobre a subjetividade do indivíduo, entre as dores e amores que perpassam o sujeito, e como os traços melancólicos que amparavam esta mulher, advém de uma serie de fatores que estruturam a psique desta personagem, a fazendo trilhar os diversos caminhos, sendo a atriz da felicidade quando exigida, mas carregando a fragilidade o luto e a melancolia, que Lúcia vivenciou até buscar novamente em Maria da Glória a doçura e os sonhos antes adormecidos.

Referencias bibliográficas

ALENCAR, José. *Lucíola*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2009.

CALLIGARIS, Eliane. *Prostituição: o eterno feminino*. São Paulo: Escuta, 2006.

FERNANDES, Maria H. *Corpo*. 4º ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011.

FREUD, Sigmund. *Neurose, psicose e perversão*; tradução Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

ROBERTS, Nickie. *As prostitutas na história*; tradução Magda Lopes. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1998.



AFETOS NÁUFRAGOS: RUPTURAS HOMOERÓTICAS E ELABORAÇÕES POÉTICAS

Fabio Gustavo Romero Simeão (UFPB)¹

Hermano de França Rodrigues (UFPB)²

Resumo: Alicerçado nos construtos teóricos da psicanálise kleiniana, o presente trabalho visa examinar um recorte narrativo do romance *Um Estranho em Mim* (2008), do paraibano Marcos Lacerda. Destinado a exposição de uma trama onírica, de onde emergem significantes capazes de desvelar faces ocultas da personagem principal, sobretudo quando o enigmático faz ressoar o sexual e seus desdobramentos. Pretendemos, de igual modo, analisar os conflitos que marcam a passagem da infância à vida adulta e as ambivalências que recaem sobre o sujeito que sofre com o abandono (total ou parcial) do seu objeto de amor primeiro – os próprios pais.

Palavras-chave: Literatura; Psicanálise; Angústia.


Introdução

Desde o berço da ciência psicanalítica, várias figuras entraram em contato e contribuíram para a continuidade do pensamento freudiano. Decerto, uma das mais emblemáticas foi Melanie Klein (1882 - 1960). Durante a primeira metade do séc. XX, em meio às convulsões sociais que assolavam o continente europeu, liderou um dos grupos mais influentes da Escola Britânica de Psicanálise. Ali, revolucionou para sempre a análise de crianças ao descobrir o mundo interno do bebê, tão violento e destrutivo. Um dos conceitos mais importantes e que atravessa toda sua produção teórica é o de fantasia inconsciente, que Klein entende como sendo a representação mental das pulsões – de vida ou de morte. Âmago de todo processo mental, dos mais simples aos mais complexos, é através dela que damos sentido ao mundo real.

Nosso trabalho, alicerçado nos constructos teóricos da psicanálise kleiniana, debruça-se na história de Eduardo, personagem principal do romance *Um Estranho em Mim* (2008), do escritor paraibano Marcos Lacerda. Especificamente, procuramos elucidar os mecanismos de defesa subjacentes a um pesadelo que Eduardo relata ter sido recorrente durante sua infância num bairro periférico de Salvador. Eduardo, imerso num

¹ Mestrando em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail para contato: <fabiogustavor@gmail.com>

² Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Orientador do presente trabalho. E-mail para contato: <hermanorg@gmail.com>




ambiente extremamente hostil e perdido numa “guerra de mulheres”, recria seu sofrimento num pesadelo, tentando dar sentido a seus medos mais íntimos. Destarte, dividimos nossa discussão em três momentos: primeiro, discorreremos brevemente sobre o conceito de fantasia inconsciente e a importância do mesmo para o pensamento kleiniano. Em seguida, apresentamos as relações entre angústia e fantasia inconsciente, procurando explicitar como a primeira influencia diretamente a segunda. Por fim, recorreremos ao texto literário para encontrar os representantes psíquicos do sofrimento e desamparo que marcaram toda a infância de Eduardo que, abandonado simbolicamente pela mãe, desaba em desespero.

Sobre as fantasias inconscientes

Ao debruçar-se sobre os processos mais arcaicos da vida psíquica humana, Melanie Klein desenvolveu alguns conceitos, de extrema relevância, para os estudos psicanalíticos, especialmente para a análise de crianças. Na sua tentativa de compreender o – até então obscuro – mundo interno do infante, constatou a importância e a amplitude das fantasias inconscientes e sua influência em todo processo mental. Se, em Freud, as fantasias diziam respeito apenas à satisfação ilusória de desejos inconscientes e compareciam não no nascimento, mas num momento mais tardio, em Klein, elas assumem um patamar distinto; existem desde o primeiro momento de vida e passam a ser o núcleo de toda atividade psíquica, das formas mais simples às mais complexas.

Para Klein, o impacto da realidade causado pelo trauma do nascimento, coloca o bebê frente às pulsões de vida e morte – anteriormente adormecidas num hipotético equilíbrio. Essas pulsões serão representadas e experienciadas mentalmente por um *ego rudimentar*³ através de fantasias inconscientes. No seu artigo *On the Nature and Function of Phantasy* (1952), Susan Isaacs, uma das mais influentes seguidoras de Klein, procura articular certas considerações freudianas acerca das pulsões com o conceito kleiniano de fantasia, definindo este último como:

³ Diferente de Freud, que colocava o surgimento do ego numa fase posterior do desenvolvimento, Melanie Klein concebia a existência de um ego arcaico desde o momento do nascimento. A função do mesmo seria dominar angústias provenientes da influência da pulsão de morte sobre o organismo, através de fantasias, relações objetais e mecanismos de defesa específicos, que proporcionariam ao recém-nascido a possibilidade de sustentar-se psiquicamente.




Now in the view of the present writers, this 'mental expression' of instinct is unconscious phantasy. Phantasy is (in the first instance) the mental corollary, the psychic representative, of instinct. There is no impulse, no instinctual urge or response which is not experienced as unconscious phantasy⁴. (ISAACS. In: KLEIN et al., 1952, p. 83)

Ao reler o texto freudiano, Isaacs consegue conciliá-lo com as descobertas kleinianas, que concebiam a fantasia como sendo o representante mental das pulsões. Nesse sentido, as pulsões advindas do id, seriam traduzidas pelo ego em fantasias das mais diversas ordens (de negação, perseguição, reparação, controle onipotente, etc.) e experienciadas – sempre inconscientemente – pelo sujeito. A mente do bebê é habitada por várias fantasias, muitas delas desconexas e contraditórias, que procuram exprimir da melhor forma possível necessidades pulsionais e sentimentos que ele ainda não tem condições de elaborar. Nos primórdios da vida psíquica, as fantasias recobrem todo processo mental e procuram dar concretude aos conflitos internos do infante. Ainda mais, é a partir delas que o pensamento lógico se estrutura, num momento posterior do desenvolvimento, quando o teste da realidade se efetua. De fato, as fantasias inconscientes encontram-se no núcleo de toda forma superior de pensamento, conforme apontado por Segal – outra importante discípula de Klein – quando afirma “o pensamento não apenas contrasta com a fantasia, mas nela se baseia e dela deriva” (SEGAL, 1975, p. 34).

Daí a importância que o conceito de fantasia detém no pensamento kleiniano, uma vez que tanto a nossa relação com o mundo externo e material quanto com o mundo interno ou psíquico acontece através das lentes da experiência fantasmática e é profundamente influenciado por esta. De maneira recíproca, a fantasia também se vê influenciada pelo ambiente externo, que é “incorporado e experimentado” (Ibid., p. 25) para formar imagens objetais que se relacionam entre si e com o sujeito. Essas imagens objetais são calcadas em cima do primeiro objeto de satisfação e/ou frustração do bebê – o seio materno.

A partir do contato com o seio da sua mãe (ou substituto), o bebê irá construir duas imagens inconscientes que serão prototípicas para formações vindouras: um ‘seio-

⁴ Agora, segundo a linha de pensamento dos autores presentes, esta ‘expressão mental’ da pulsão, seria a fantasia inconsciente. A fantasia é (na primeira instância) o corolário mental, a representação psíquica das pulsões. Não existe pulsão, necessidade pulsional nem resposta que não seja experienciada como fantasia inconsciente. (Tradução própria)



bom’ ou idealizado e um ‘seio-mau’ ou persecutório. O primeiro condensará todas as experiências boas e de gratificação do contato entre o ego rudimentar e a realidade, ofertada pelos cuidados da mãe, enquanto o segundo condensará as experiências más ou frustradoras. Essa dinâmica norteará toda a vida psíquica do sujeito que, como veremos adiante, não se limita apenas à primeira infância, e, de fato, continua ativa na vida adulta.


Das relações entre angústia e fantasia

A angústia sempre foi tema central e eixo organizador nos estudos de Melanie Klein. Rastreamos esse afeto até os primórdios da vida psíquica, ela separa dois tipos específicos e os enquadra em duas *posições*⁵. A primeira posição, chamada esquizo-paranóide, comporta uma angústia sentida primordialmente como persecutória, aniquiladora e devoradora. Aqui, o mundo interno do infante assume feições aterrorizantes, já que o ego se encontra bastante fragilizado e a influência das pulsões tanáticas é mais intensa.

Para suportar minimamente essas angústias esmagadoras, o ego se servirá de alguns mecanismos de defesa. Diante da angústia esquizoide de aniquilação, a principal defesa do ego é a clivagem (*splitting*) – uma espécie de divisão quase maniqueísta do mundo em partes totalmente ‘boas’ e ‘más’. Essa clivagem, conforme comentado acima, será efetuada a partir da relação do bebê com o seio materno formando, por um lado, o núcleo das experiências boas, dos sentimentos de amor e de gratidão, o seio-bom e, por outro, o seio-mau, núcleo das experiências frustradoras, do medo e da agressividade. Além da clivagem, o ego também recorre aos processos de introjeção e projeção, mediante os quais poderá se afastar do objeto mau e resguardar o objeto bom, ou então projetar para fora o objeto bom a fim de neutralizar perigos externos.

Essas defesas proporcionam ao ego meios de suportar o medo de aniquilamento, que é característico da posição esquizo-paranóide, contribuindo, assim, para a maior integração e o fortalecimento deste. Tudo isso é de extrema importância para que a

⁵ Falar em “posições” e não em “fases” ou “etapas” assume uma importância especial, uma vez que esse termo coloca em cena o caráter situacional do pensamento kleiniano. Mesmo existindo uma ordem cronológica entre as posições - num primeiro momento nos encontramos na posição esquizo-paranóide para só depois adentrarmos na depressiva - a vida psíquica como um todo é marcada pela oscilação entre ambas.




posição seja elaborada, permitindo que o sujeito adentre na próxima posição. Porém, também são necessárias outras condições, como Segal bem destaca:

Quando há predominância de experiências boas sobre experiências más, o ego adquire crença na prevalência do objeto ideal sobre os objetos persecutórios, bem como na predominância de seu próprio instinto de vida sobre seu próprio instinto de morte. Essas duas crenças, na bondade do objeto e na bondade do eu (*self*), caminham juntas [...] o ego se identifica repetidamente com o objeto ideal, adquirindo desse modo maior força e maior capacidade para enfrentar ansiedades, sem recorrer a mecanismos de defesa violentos. (Ibid., p. 48 - 49)

A elaboração da posição esquizo-paranóide acarreta algumas mudanças na estrutura do ego e na sua relação com os objetos. Todo o amor e ódio que haviam sido mantidos à parte na relação anterior com objetos ‘parciais’ serão unificados numa imago única. A esse processo Klein deu o nome de posição depressiva. A maior integração e organização do ego permite ao sujeito diminuir a distância que existia entre o objeto mau e o objeto bom, até que eles se fusionam (porém, nunca totalmente) e passam a ser percebidos como um só objeto – que às vezes pode ser bom e às vezes mau, que pode ser amado num momento e/ou odiado num outro.

A partir do momento em que o sujeito se relaciona com um objeto total, ele compreende que os ataques dirigidos ao objeto mau, na posição anterior, poderiam ter danificado o seu objeto bom. Por conseguinte, o objeto total da posição depressiva será percebido como estragado ou moribundo, o que, por sua vez, acarretará no surgimento da angústia específica desta nova posição: o sentimento de culpa. Essa nova angústia exige do ego outras fantasias e mecanismos de defesa, de caráter mais reparador. Não que as defesas paranoides sejam abandonadas ao todo, elas apenas assumem feições diferentes e passam a um segundo plano. A clivagem, por exemplo, não se dará mais em termos de um objeto ‘bom’ e outro ‘mau’, mas em um objeto total ‘destruído’ e outro ‘íntegro’, o que permitirá ao ego suportar ou até negar sua angústia depressiva.

É imprescindível atingir a posição depressiva para o desenvolvimento sadio do ego. Uma vez alcançada, os impulsos integradores se sobrepõem aos destrutivos e o mundo interno do infante se estrutura, alcançando níveis mais complexos de organização. O ego encontra-se mais integrado e consegue estabelecer uma relação mais estável com a realidade. O sujeito passa a se perceber separado dos seus objetos e a




reconhecer a sua própria ambivalência. Tudo isso implica num amadurecimento significativo da personalidade, uma vez que o ego não precisa mais recorrer a defesas regressivas que favorecem sua fragmentação. Porém, como advertimos antes, a oscilação entre as posições é a norma. A nossa relação com o mundo real será sempre marcada pelo tipo de angústia que predomine num momento dado e, por conseguinte, pelos mecanismos de defesa acionados, sempre em fantasia, para dar sentido e suportar a realidade.

A escrita onírica do desejo

O romance de estreia do escritor paraibano Marcos Lacerda, *Um Estranho em Mim* (2008), narra os conflitos de Eduardo, bem-sucedido médico de meia idade, na sua longa travessia até a auto-aceitação. Sua história chega a nós através de uma série de cartas que o mesmo escrevera para Guilherme, seu meio-irmão. Nessas cartas, Eduardo faz um relato da sua vida, desde os tenros anos da infância na periferia de Salvador, até os conturbados dias que precederam sua morte, a fim de apresentar-se a Guilherme, uma vez que nunca se conheceram pessoalmente.

Nossa discussão, fundamentada nos constructos teóricos da psicanálise kleiniana, conforme apresentados acima, procura elucidar os mecanismos de defesa subjacentes a um pesadelo que atormentara Eduardo durante toda sua infância. Para os propósitos do nosso estudo, interessa-nos, especialmente, o período que ele passou na casa dos avós, juntamente com sua mãe e a irmã desta, tia Piedade, que, nas palavras do protagonista, “era o inverso do nome” (LACERDA, 2008, p. 28). Eduardo cresceu num ambiente extremamente hostil, dominado pela sua avó e tia, que perpetravam severos maus tratos contra ele e sua mãe. Ao lembrar daquele tempo, ele desenha um quadro pautado na violência:

Vovó e tia Piedade não se davam bem com mamãe, e, no meio daquela guerra de mulheres, eu me sentia perdido. Massacrado mesmo. Às vezes, jogado de uma para a outra, em algumas cenas notáveis. Qualquer pretexto era motivo justo para que minha vó nos tratasse como cães da casa e como se ela tudo pagasse; mamãe respondia com violência; tia Piedade se interpunha, avançando com todo seu ódio contra nós. Eu, só, calado, aprendendo a defender-me. (Ibid., p. 27)




É muito claro o desamparo que acometia Eduardo ao descrever essa época da sua vida. Sentia-se perdido e massacrado em meio a uma “guerra de mulheres” que ele não tinha condições de compreender. A relação com sua mãe, marcada por sucessivas ausências e descuidos, só acentuava esses sentimentos. Ela saía para trabalhar e, muitas vezes, não voltava a casa por vários dias. Nessas ocasiões, deixava Eduardo aos cuidados de tia Piedade, que o atormentava com ameaças e castigos cruéis. As poucas interações que Eduardo tinha com sua mãe aconteciam quando ela chegava do bordel onde trabalhava. Cansada e com aparência abatida, era sempre recebida com insultos por parte da avó e de tia Piedade, que a condenavam pelo seu estilo de vida ‘pecaminoso’. Esses embates intermináveis deixavam-na num estado de ânimo constantemente deprimido, que afetava sobremaneira sua relação com Eduardo, quem, por sua vez, via-se desabar em desespero.

Como procuramos demonstrar acima, a relação entre o ambiente externo, em que o sujeito se encontra inserido, e as fantasias inconscientes é de uma estreita influência mútua. Assim, a dinâmica familiar de Eduardo, extremamente falha e destruturante, ajuda-nos a lançar luz sobre os mecanismos de defesa subjacentes num pesadelo que ele relata ter sido recorrente naquela época:

Num deles, tão frequente, via-me corpo esquelético e com a pele coberta por feridas purulentas, ser jogado aos urubus - que, à procura de carne macia para devorar, arrancavam meus testículos e meu pênis: aflito, desesperado e já quase cego pelo horror da mutilação, via seus bicos diabólicos se metamorfosearem no doce semblante de minha mãe, sorrindo a me olhar... (Ibid., p. 29)

Num primeiro momento do pesadelo, somos apresentados à imagem que Eduardo recriou de si mesmo. Uma imagem implacavelmente danificada e fúnebre, na qual seu corpo é desenhado como “esquelético e com a pele coberta por feridas purulentas”. Poderíamos interpretar que essa representação atrofiada se dá em consequência de uma identificação de Eduardo com sua mãe. Ainda que as interações entre eles tenham sido escassas e marcadas por uma carência afetiva, essa relação era a única referência de amor que Eduardo conhecia. Em decorrência dessa relação defeituosa, tão marcada pela ausência e desafeto, ele recria uma ‘mãe morta’ com a qual, em fantasia, se identifica. Longe de ajudá-lo a comportar suas angústias, essa identificação, extremamente destruturante, fragiliza ainda mais o ego que sucumbe ao desespero.




O pesadelo também reflete o desamparo de Eduardo, a quem lhe era negado o seu lugar de criança. Envoltos nas intermináveis alterações de sua avó e tia contra sua mãe, Eduardo sentia-se perdido, abandonado à sua própria sorte. Esse abandono constitui uma violência mortífera para ele, que ainda não tinha condições de suportar os conflitos internos que o atormentavam. Acometido por uma angústia de feições persecutórias, Eduardo regride a um estado muito primitivo e seu mundo interno reflete esses tormentos. Em fantasia, seu sofrimento será traduzido nas figuras dos urubus, imagens terríficas que ameaçam aniquilá-lo. Sempre que chegava a este momento do pesadelo, Eduardo acordava e, aos prantos, clamava por alguém que o socorresse:

Em desespero e asfixiado pelo vazio do socorro que não aparecia, mordida meus braços com toda a força que ainda me restava, e a dor, não sei por qual razão, acalmava-me. Depois, sentindo o braço latejar, eu afrouxava a mordida e imaginava na figura do meu pai desconhecido um homem bom, que estaria à minha procura. (Ibid., p. 29 - 30)

Aqui, constatamos que o caráter corpóreo das fantasias se manifesta intensamente. Numa confusão entre o mundo interno e externo, entre realidade psíquica e material, Eduardo recorre à dor para aplacar suas angústias. Assim, através da mordida, estaria dirigindo seus instintos agressivos contra objetos internos persecutórios – objetos aos quais ele, inconscientemente, atribui seu sofrimento. Além disso, Eduardo também recorre a uma fantasia de caráter maníaco, sustentada numa idealização onipotente do pai, que ele nunca conheceu. Ele extirpa e afasta dessa figura paterna toda qualidade negativa e, ao mesmo tempo, atribui-lhe virtudes rarefeitas. Cria, desta forma, um objeto ideal capaz de ampará-lo na sua dor e de contornar, minimamente, o vazio que o assolava, uma vez que não detinha na sua família alguém que lhe servisse de continente.

Considerações Finais

Durante nossa discussão, procuramos elencar alguns conceitos chave da psicanálise kleiniana para melhor compreender os embates psíquicos que o personagem enfrentava. Constatamos, por exemplo, a estreita relação entre o ambiente externo em que o sujeito se encontra inserido e suas fantasias inconscientes. Se é através das lentes da fantasia que experienciamos o mundo real, ao mesmo tempo, o mundo real e a



maneira na qual nos posicionamos nele também vão moldar nosso mundo interno – reflexo direto das nossas querelas psíquicas.

Toda a infância de Eduardo foi marcada pelo abandono simbólico de sua mãe e pelo consequente desamparo que o assolava. Assim, incapacitado de sustentar suas angústias inconscientes, recorre a mecanismos de defesa muito regressivos e seu mundo interno, povoado por imagos persecutórias assume feições terrificantes. Podemos atestar isso quando ele relata um pesadelo recorrente no qual via-se, de corpo esquelético, ser mutilado por enormes urubus. Através desse pesadelo, o pequeno Eduardo estaria traduzindo um sofrimento que ele ainda não tinha condições de significar e posteriormente elaborar. Imerso num ambiente extremamente hostil e sem nenhuma figura paterna ou materna que o acolhesse, Eduardo desaba numa solidão desesperadora.

Referências

- BARANGER, Willy. *Posição e Objeto na Obra de Melanie Klein*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1981.
- CAPER, Robert. *Tendo Mente Própria: uma visão kleiniana do self e do objeto*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- KLEIN, Melanie. *Amor, Culpa e Reparação e outros trabalhos (1921 – 1945)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- LACERDA, Marcos. *Um Estranho em Mim*. São Paulo: GLS, 2008.
- SEGAL, HANNA. *Introdução à Obra de Melanie Klein*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- SPILLIUS, Elizabeth B. *Melanie Klein Hoje*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- OLIVEIRA, Marcella P. de. *Melanie Klein e as fantasias inconscientes*. In: Winnicott. São Paulo: v. 2, n. 2, p. 80 – 98, 2007.

MORTE E VIDA E A OUTRA VIDA EM MORRESTE-ME, DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO

Ivanete França Galvão de Carvalho (UERJ)¹


Resumo: A comunicação que se apresenta pretende desenvolver uma reflexão acerca de “Morreste-me”, de José Luís Peixoto. A temática gira em torno da morte do pai. Daí encontremos questões que irão girar em torno do amor, da vida, da morte e do luto. Desse modo, procuramos compreender a multiplicidade de sentimentos que ali transitam, as memórias da convivência familiar e principalmente sua relação com o pai, o amor que os unia. A arte, a literatura como transgressão se afirmam. Aqui, iremos nos valer dos teóricos como Philippe Ariès, Severo Sarduy, Herbert Marcuse, Michel Foucault, Santo Agostinho entre outros, que apontam considerações e problematizam as questões da morte, do luto e da vida.

Palavras-chave: Morreste-me; o amor; a vida; a morte; o luto.

O romance — A figura do pai

Neste texto, uma prosa poética, na qual o autor põe toda a dor da perda, consegue fazer essa dor transformar-se em declaração do desejo, fazer com que seu público leitor jamais esqueça a importância de não esquecer, ou melhor, de deixar eternizado um acontecimento que não atinge a uns, mas senão todo o efeito da dor da ausência, da certeza de o tempo que não voltará, mas que jamais, passará. Jamais desaparecerá da lembrança e do convívio. Porque o amor, mais forte que se perpetuará pelas lembranças dos momentos vividos. Medir a importância de um acontecimento é bastante individual e neste romance pode-se dizer que o tamanho da dor é proporcional ao tempo, ao convívio feliz, a admiração e respeito que o autor nutre pelo pai. Não há como equacionar a emoção e o desespero da certeza que se tem da orfandade que será eterna. O ser humano procura de certa forma, abdicar de algo que é real, ignorar a morte como parte da vida. Busca-se a eternidade inconscientemente e acredita-se nela. Há no conceito de pulsão de morte e de pulsão de vida elaborados por Sigmund Freud que acabam causando confusão de entendimento, pois existe nessas duas forças que agem em nosso cotidiano uma “luta” interior natural no ser humano, porque a pulsão de vida é tudo que traz energia, àquilo que é inovador e fantasioso, a vontade de viver, de

¹ Graduada em Letras (UNESA), Especialista em Literaturas Portuguesa e Africanas (UFRJ), Mestranda em Literatura Portuguesa (UERJ). Contato: ivanetefranca.galvao@gmail.com



prosseguir, avançar, ou seja, o prazer; a pulsão de morte é tudo que traz o estático, o cômodo, o estagnado e sem dor, o parado. Há que se examinar muitos estudos sobre o quais discorram uma análise do conceito de morte e do luto. Trata-se de uma zona obscura, pois a morte só é entendida e classificada como negativa. Um moribundo não deseja morrer e este ato, segundo Kurt Eissler (1955), citado por Jean Ziegler (ZIEGLER, 1975, p. 189), de não querer morrer é “natural” e somente em estado psíquico conflituoso, de um suicida, por exemplo, existe o real “desejo de morrer”.


O inconsciente age conflituosamente entre essas duas pulsões porque o ser humano defende o desejo de viver, o prazer, a felicidade que estão diante dos olhos e concentram sempre a perspectiva de longevidade e essas duas pulsões brigam para mostrar os pontos negativos e positivos da vida e da morte. Em Marcuse, (MARCUSE, 1986) cito:

A suposição de Freud (do instinto de morte) implica que a motivação básica para a hostilidade ou destrutividade reside no impulso para destruir. Assim, ele converte em seu oposto a nossa convicção de que destruimos para viver: vivemos para destruir. (MARCUSE, 1986, p. 230).

E no hospital se descortinam os fantasmas dos resultados, temores daquilo que possa vir à acontecer, a notícia, momentos que antecedem a confirmação do adeus é reservado o direito ao choro e a fortaleza de não confessar o que é irreversível:

E menti-te. Disse aquilo em que não acreditava. Ao olhar amarelo, ofegante, disse que tudo seriam e seríamos de novo. E menti-te. Disse vamos voltar para casa, pai; vamos que eu guio a carrinha, pai; só enquanto não puder, pai; vá, agora está fraco mas depois, pai, depois, pai. Menti-te. E tu, sincero, a dizeres apenas um olhar suplicante, um olhar para eu nunca mais esquecer. Pai. À hora, mandaram-nos sair (PEIXOTO, 2000, p. 12).

Diante da morte, José Luís Peixoto se vê impotente. Toda angústia da perda é posta de forma singular. A terra em que nascera, as ruas, os rostos, a casa e o quintal que um dia fora cenário de felicidade, de união, agora vazio e fundo como um buraco que se abre sobre o chão, o portão vazio sob os pés. Mesmo vencendo o luto e o momento melancólico, supõe-se que a morte será sempre a dor mais insuportável que pode o homem sentir.



José Luís Peixoto vai conduzindo o texto para a “eternização” de seu pai quando passa as imagens de dias comuns, corriqueiros de convivência familiar, de pequenos atos, e mesmo diante da agonizante lembrança do sofrimento do pai com as dificuldades que a doença lhe causava, ainda assim, o tempo não fica estagnado; o tempo caminha quando pensa no afeto entre neta e avô. E o choro vem. Talvez neste momento de solidão, absorvido pelo negro da noite, se faça real a ausência do pai, como se somente neste instante lhe fosse revelado à orfandade.

Esse desespero de sentir-se só, desprotegido não é uma questão somente física e sim o fato e a certeza da eterna falta da presença, da certeza de que a qualquer momento o pai chegaria e na verdade, não mais chegará:

Pai, a casa é esta noite negra, fria sem a segurança maior que era tua e nos davas. Agora, o medo. Entraste na morte e já não podes voltar para me proteger. Passei a noite sozinho, sentado ao lume, a esperarte. E já não podes voltar para mim, que te espero, que te amo. (PEIXOTO, pág. 44).

O romance enfim, perpetuará a memória de seu pai... A vocação da arte como afirmação da vida se confirma, conforme procuramos evidenciar. O enriquecimento do texto de José Luís Peixoto não está somente no modo como expressa a dor da perda daquele que vem ser o protagonista do romance, seu pai, mas está no fato da súplica e da transgressão pela força do pensamento em manter viva a figura do pai. Os momentos que por hora pudessem estar adormecidos ressurgem ainda mais fortificados. O autor em sua forma nua, despido de purismos revela que embora a casa pareça vazia, nela sempre haverá pessoas que se amam e que não sucumbirão ao tempo, pois os sentimentos, as memórias, os afetos trocados, não desaparecerão diante da morte de um dos integrantes da família. O pronome pessoal funciona de forma muito estreita com o sentimento de posse quando adota para o título o pronome possessivo “me”. Um título fundamental que intensifica o desejo de tê-lo num momento de pura emoção em que trata do amor entre pai e filho.


2.2 Luto: o que fazemos nos instantes pós-morte?

A dureza desse questionamento nos leva a fazer outro ainda muito mais importante: a vida teria importância se fosse eterna? Quem se importaria? O ser humano é dotado de sensibilidades interiores que funcionam singularmente para cada um. O resguardar e o silêncio do luto são como armas que o projetam para fora de sua “alma” por conta do pensamento e da reflexão. Talvez daí interroga-se o que fazer “do agora”, desse instante que não existe retorno. Silenciar a mente e trocar as palavras pelo silêncio pode ser o encontro com as memórias, conservando as lembranças importantes de tempos que ficarão agora potencializadas pela saudade e pelo pensamento. Sobre a memória, em sua obra “Confissões”, Santo Agostinho escreve:

Chego aos campos e vastos palácios da memória, onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie... Aí está também escondido tudo o que pensamos, quer aumentado quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram. Enfim, jaz aí tudo o que se lhes entregou e depôs, se é que o esquecimento ainda não absorveu nem sepultou... Aí estão presentes o céu, a terra e o mar, com todos os pormenores que neles pude perceber pelos sentidos, exceto os que esqueci. É lá que me encontro a mim mesmo, e recorro das ações que fiz, o seu tempo, lugar, e até os sentimentos que me dominavam a praticá-las. É lá que estão também todos os conhecimentos que recorro, aprendidos pela experiência própria ou pela crença no testemunho de outrem. (AGOSTINHO, 2000, X, p. 8).

Baseando-nos no fragmento acima, supomos que o sofrimento não se limita a perda e a solidão característica do fato, mas se estende aos rituais pós-morte que de uma forma ou de outra são necessários e que trazem de volta o suplício da dor ainda que faltem as forças. Os que ficam são responsáveis por essa prestação de honra e de comportamentos institucionalizados do luto que obedecem as regras e rituais de cada sociedade ou religião. O luto é um processo de organização psicológica que tira o sujeito de seu estado de normalidade e do pensar sobre sua própria vida, de tanta amargura e melancolia em que se encontra. As lembranças armazenadas, o desejo de revivê-las e a certeza da impossibilidade de concretizá-las é seu maior tormento.

Como confessa José Luís Peixoto em seu romance, o sentimento que fica diante da morte é senão de “vingança guardada para este mundo que os castiga” (PEIXOTO,



2000, p. 58). E completa a saga de despedida, já tomado pela angústia do luto num texto magistral para o que é inexorável:

Descansa, pai, dorme pequenino, que levo o teu nome e as tuas certezas e os teus sonhos no espaço dos meus. Descansa, não vou deixar que te aconteça mal. Não se aflija, pai. Sou forte nesta terra nos meus pés. Sou capaz e vou trabalhar e vou trazer de novo aqui o mundo que foi nosso. Vou mesmo, pai. O mundo solar. Reconhecê-lo-ei, porque não o esqueci. E também o tempo será de novo, e também a vida. Sem ti e sempre contigo. (PEIXOTO, 2000, P. 59).

Quem sabe lhe invade uma sensação de reencontro imediatamente com a personagem deste romance que configura essa dor? Seu discurso remete a um encontro iminente, pois o tom não é somente de despedida, se dá principalmente num acordo, numa promessa. Talvez resida aí o valor da arte: a capacidade de vencer a morte. Segundo Marcuse:

Com a sua luta pela eternidade, Eros transgride o tabu decisivo que somente sanciona o prazer libidinal como uma condição temporal e controlada, não como um permanente manancial da existência humana. [...] A luta pela preservação do tempo no tempo, para a paralisação do tempo, para a conquista da morte, parece irracional a todos os títulos e francamente impossível sob a hipótese do instinto de morte que aceitamos [...] Quer a morte seja temida como uma constante ameaça ou glorificada como supremo sacrifício ou, ainda, aceita como uma fatalidade, a educação para o consentimento da morte introduz um elemento de abdicação na vida, desde o princípio – abdicação e submissão. (MARCUSE, 1978, p.202-203).

O sentimento do luto é colocado pelo autor de forma melancólica e nostálgica e diz do quanto é sofrido esse depois, esse momento pós-funeral:

Tudo se resume a esta luz fina a recordar-me todo o silêncio desse silêncio que calaste. Pai. Quero que saibas, cresce uma luz fina sobre mim que sou sombra, luz fina a recordar-me de mim, tênue, sombra apenas. Não te posso esconder, depois de ti, ainda há tudo isto, toda esta sombra e o silêncio e a luz fina que agora és. (PEIXOTO, 2000, p.22).


2 - A literatura como transgressão: em nome do pai a morte é apedrejada.

Chateaubriand fala, em “Génie du christianisme” — como de um folclore muito bonito: “A morte, tão poética porque toca às coisas imortais, tão misteriosa por causa do seu silêncio, deveria ter mil formas de se anunciar”, mas acrescenta: “para o povo” (...) Para Chateaubriand, “as mil formas da morte se anunciar” são todas maravilhosas. (CHATEAUBRIAND, apud. ARIÈS, 1977, p.9).

De acordo com o historiador francês Philippe Airès, em “História da morte no ocidente”, desde a Idade Média, a atitude do homem diante da morte mudou:

O homem submetia-se na morte a uma das grandes leis da espécie e não pensava nem em se lhe esquivar nem em a exaltar. Aceitava-a simplesmente como justa, o que carecia de solenidade para marcar a importância das grandes fases por que todas as vidas devem passar. (ARIÈS, 1989, p.31).

Essa tentativa de afastamento e neutralização da morte é evidenciada a partir da segunda metade do século XIX, quando obliterada a solenidade de alguns rituais como o luto e o funeral. José Carlos Rodrigues, em *Tabu da morte* (1983, p. 187), ressalta que "a regra em nossa sociedade é a neutralização dos ritos funerários e a ocultação de tudo que diga respeito à morte". O homem, portanto, nega a morte, ainda que a consciência de finitude seja uma marca de expressão cultural própria da humanidade, porque simplesmente "não pode suportar sua ritualização" (RODRIGUES, 1983, p. 187). O homem sempre viveu sob o impacto da morte, embora tenha havido um tempo em que o natural e o sobrenatural não fossem distantes. Conceituar a morte, portanto, depende de várias questões, entre eles o tempo histórico, o contexto social e cultural em que se introduz a discussão. A premonição cotidiana não deixava a morte em suspenso, no vazio. A morte se fazia anunciar nos textos românticos, por isso “essa crença de que a morte avisa, que atravessou os séculos, sobreviveu por muito tempo nas mentalidades populares” (ARIÈS, 1977, p. 11). As premonições eram tão comuns que a morte súbita era vista como morte feia e desonrosa, assim como a morte clandestina, aquela em que o indivíduo desaparecia num afogamento, na estrada, quando o cadáver era encontrado a mercê de uma cerimônia, sem testemunhas (ARIÈS, ibid. p.12). Na sociedade atual prevalece a negação da morte, evitando-se o discurso à respeito da morte no cotidiano. Quando Chateaubriand enfatiza que a morte deveria ser anunciada ao povo, o diz por




que a classe instruída estava muito ocupada reunindo fortuna, absorvida de vaidades e não percebiam os sinais precursores da morte. Por isso, Georges Bataille já não se detém de uma violência, mas de transgressão, pois não considera numa negatividade, o rompimento, da ausência e da existência. Sarduy (1979) reflete no capítulo sobre “As três transgressões” de Bataille e revela:

A sociedade burguesa (sobretudo a que não confessa sê-lo) mitigou a resistência que lhe inspiravam o erotismo e a morte, para intensificar, até ao patológico, a que lhe inspira o pensamento que se pensa a si mesmo. Blasfêmia, homossexualidade, incesto, sadismo, masoquismo e morte já são transgressões relativamente toleradas. (Não falo da transgressão pueril que é a arte “de denúncia”: o pensamento burguês não só não se importa, como se satisfaz com a representação da burguesia como exploração, do capitalismo como podridão). A única coisa que a burguesia não suporta, o que a “tira dos eixos”, é a ideia de que o pensamento possa pensar sobre o pensamento, de que a linguagem possa falar da linguagem, de que um autor não escreva sobre algo, mas escreva algo (como propunha Joyce). Frente a essa transgressão que era para Bataille o sentido do *despertar*, se encontram, repentina e definitivamente, de acordo, crentes e ateus, capitalistas e comunistas, aristocratas e proletários, leitores de Mauriac e de Sartre. A desconfiança e a agressividade, que as pesquisas críticas atuais suscitam, ilustram a *unidade* das ideologias mais opostas ante a verdade do *despertar* de Bataille. (SARDUY, 1979, págs. 22-23).

Então, sob essa perspectiva, vê-se que “o homem não foi educado para a morte”, segundo Jean Ziegler (1977, p. 307), a vitória é da morte, a morte do corpo e do pensamento, e a literatura é que fará a transgressão. Neste caso, José Luís Peixoto leva até as últimas consequências seu romance, num tom muito particular e biográfico que supomos ser um desafio pôr em prosa o *despertar* para esse acontecimento que é a morte. Quando o autor regressa aos lugares de seu afeto tem o coração repleto de dor, de melancolia e de saudade:

Diante de mim, as ruas varridas, o sol enegrecido de luz a limpar as casas, a branquear a cal; e o tempo entristecido, o tempo parado, o tempo entristecido, o tempo parado, tempo entristecido e muito mais triste do que quando os teus, claros de névoa e maresia distante fresca, engoliam esta luz agora cruel, quando os teus olhos falavam alto e o mundo não queria ser mais que existir. (PEIXOTO, 2000, p.9).



Segundo Foucault utilizando-se do termo biopolítica, a partir do final do século XIX e início do XX o poder modifica-se e já não era possível governar o indivíduo e diz:

A questão sobre o que somos, em alguns séculos, uma certa corrente nos levou a colocá-la em relação ao sexo. Nem tanto ao sexo-natureza (elemento do sistema do ser vivo, objeto para uma abordagem biológica), mas ao sexo-história, ao sexo-significação, ao sexo-discurso. O homem ocidental aprende pouco a pouco o que é ser um ser uma espécie viva num mundo vivo, ter um corpo, condições de existência, probabilidade de vida, saúde individual e coletiva, forças que se podem modificar e um espaço em que se pode reparti-las de modo ótimo. Pela primeira vez na história, sem dúvida, o biológico reflete-se no político; o fato de viver não é mais esse sustentáculo inacessível que só emerge de tempos em tempos, no acaso da morte e de sua fatalidade: cai, em parte, no campo de controle do saber e de intervenção do poder. (FOUCAULT, 2011, p. 155).

O homem anseia intimamente, inconscientemente a imortalidade, não está em seus planos morrer, por isso anseia a vida eterna, seja ela envolta do “misticismo”, da reencarnação, da ressurreição ele trará sempre o desejo de continuidade, porque “a morte é, para a consciência, um obstáculo absurdo, uma fronteira última e determinante”, segundo Jean Ziegler. Por conta disto, ainda sob suas concepções:

É por causa dela que “o homem tenta quase tudo”: para atualizar ao máximo seu desejo superabundante de vida, afastar a angústia do aniquilamento, enganar o tempo que passa, ou melhor, acumular “o tempo que resta” (...) Nossa essência temporal é a nossa arma contra o tempo. (ZIEGLER, 1977, p. 306).

Mas a literatura pôs-se à frente, transgredindo e ultrapassando a morte como um despertar para fortificá-lo naquela angústia e José João Serrano Peixoto, tomará a partir de “*Morreste-me*”, um lugar memorial trespassando o silêncio do instante, do luto para a eternidade das formas, com seu romance José Luís Peixoto apedreja a morte e assegura a permanência do Pai. No plano das formas, pela arte, o filho garante ao pai o pacto com a eternidade.


3 - CONCLUSÃO

Para estabelecer como o evento da morte instaurou no autor um comportamento de solidão e ao mesmo tempo uma força interior que eleve seu pensamento e o desejo a desmistificação do desaparecimento de seu pai, nos colocamos a examinar a memória posta na obra. Com isso percebemos que o mundo ficcional está sempre a apontar para o mundo real principalmente quando se trata de questões sobre a vida e a morte. A vida rodeada por seus mistérios desde o nascimento é vencida pela morte. Mas “o homem depende do homem, só existe por causa do homem e a sua vida é ligada a do outro pela vida” (ZIEGLER, 1977, p. 303). Recuperemos o que nos diz Georges Bataille:

A morte de um é o correlativo do nascimento de outro, que ela anuncia e do qual é a condição. A vida é sempre um produto da decomposição da vida. Ela é tributária em primeiro lugar da morte, que abre o lugar; depois da corrupção, que segue a morte e repõe em circulação as substâncias necessárias à incessante vinda ao mundo de novos seres. Que a morte seja também a juventude do mundo, a humanidade, em consenso, o desconhece. Venda sobre os olhos, recusamos ver que só a morte assegura sem cessar uma renovação sem a qual a vida declinaria. (BATAILLE, 1987, p.62).

Quando dissemos a possibilidade do reencontro, pensamos nas diversas energias que sobrepostas ao relacionamento do autor com a personagem aí atribuída a seu pai, pensamos imediatamente na vida, a outra vida, a mesma que foi inspiração para todo o seu desenvolvimento como pessoa que está pressuposta — e por que não dizer — ligada a sua como um todo e para sempre, a outra que naturalmente poderá ser, já agora, um filho.

Em muitos momentos do romance José Luís Peixoto se posiciona como a um menino ansioso por retribuir ao pai a afeição, admiração e cuidado que um dia recebeu. Atitude natural e corriqueira num relacionamento afetivo, entretanto, é de maneira quase infantil que o faz quando diz “paizinho”; não se trata aqui de minimizar o pai, mas de se pôr em seu lugar. O querer inverso de proteção, de dar o colo em vez de ombro de homem feito. Essa possibilidade que retratamos é “vida oferecida àqueles que vêm após” (ZIEGLER, 1977):



A linguagem dominante “naturaliza” a morte, faz crer numa catástrofe biológica diante da qual os homens seriam iguais. Assim, a sociedade capitalista não só reduziu a morte a um acontecimento “natural”, pobre, privado de sentido, angustiante, cercado de tabus, mas serve-se ainda deste silêncio para dissimular a desigualdade fundamental dos homens diante da morte e portanto da vida. A violência simbólica da sociedade capitalista faz da morte um evento pseudonatural absurdo, encerrando uma existência que ela construiu e julgou segundo seus próprios parâmetros. (ZIEGLER, 1977, p. 307-308).

A vida é um labirinto estreito, raso, e o instante é a passagem, o presente é uma passagem, finitude, porque num instante a vida esvai, é só isso, isso é só um instante passando e o ser humano teima por ora ignorar e por outra desafiar com o sentimento e o desejo de ser infinito. O tempo é passageiro, determinar quanto tempo tudo vai durar é inconsequente; o tempo dura apenas um segundo e em cada espaço ficam as vontades e as vontades duram todo tempo e José Luís Peixoto trata a passagem do tempo, esse tempo do conviver, sem deixar escapar nem a dificuldade em lidar com ele (o tempo), e nem a gratidão de tê-lo vivido ao lado do pai:

Pai. A tarde dissolve-se sobre a terra, sobre a nossa casa. O céu desfia um sopro quieto nos rostos. Acende-se a lua. Translúcida, adormece um sono cálido nos olhares. Anoitece devagar. Dizia nunca esquecerei, lembro-me. Anoitecia devagar e, a esta hora, nesta altura do ano, desenrolavas a mangueira com todos os preceitos e, seguindo regras certas, regavas as árvores e as flores do quintal; e tudo isso me ensinavas, tudo isso me explicavas. (...) Agora, és o rio e as margens e a nascente; és o dia, e a tarde dentro do dia, e o sol dentro da tarde; és o mundo todo por seres a sua pele. (...) E, de uma vez, deixas de respirar. Para sempre. E, de uma vez, deixas de respirar. Para sempre. Para nunca mais. Pai. Tudo o que te sobreviveu me agride. Pai. Nunca esquecerei. (PEIXOTO, 2000, p. 19-20-21).

São os ecos de vozes perdidas e reencontradas, fixadas na forma artística, vozes que nos chegam do eterno duelo entre morte e vida e a outra vida em *Morreste-me*, de José Luís Peixoto.

Referências

- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Os pensadores. Santo Agostinho. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2000.
- ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- _____. *O homem diante da morte*. Vol.I. Trad. Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. 2ª Ed. Porto Alegre: LPM, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade. A vontade de saber*. Vol. I. 21ª reimpressão. São Paulo: Edições Graal, 2011.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. 8ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- PEIXOTO, José Luís. *Morreste-me*. Edições portuguesas: 1ª Edição. Lisboa, 2000.
- RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da morte*. Rio de Janeiro: Editora Achiamé, 1983.
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- ZIEGLER, Jean. *Os vivos e a morte. Uma “sociologia da morte” no Ocidente e na diáspora africana no Brasil, e seus mecanismos culturais*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

VAZIOS E MELANCOLIA MARCADOS NO CORPO FEMININO: O CONTO “AMOR”, DE CLARICE LISPECTOR

Jhonatan Leal da Costa¹

Resumo

Delimitamos, para análise deste trabalho, a narrativa “Amor”, de Clarice Lispector, proveniente do livro de contos *Laços de família*, publicado em 1960. Nesta oportunidade, temos como principal objetivo compreender de que modo a escrita ficcional clariceana plasma o estado melancólico, através de manifestações do corpo, na/pela protagonista do conto “Amor”. Ancoramos nosso estudo na psicanálise freudiana, mais precisamente no texto “Luto e melancolia” (2004) e nas pesquisas desenvolvidas por Joel Birman (2013), Sandra Edler (2015) e Maria Helena Fernandes (2005). Nas considerações deste artigo, apresentaremos achados que perpassam as esferas do medo, da insegurança, da incompletude, da insatisfação e do desejo.

Palavras-chave: Psicanálise. Melancolia. Clarice Lispector.

Introdução

Publicado em 1960, o livro de contos *Laços de família*, de Clarice Lispector, traz a representação de personagens que, em meio a espaços domésticos aparentemente estáveis, expõem, na confissão do enunciado literário, os conflitos da instabilidade emocional vivenciada sob a força do tédio. Nesse contexto, delimitamos, para análise deste trabalho, a narrativa “Amor”, proveniente do referido tomo contístico. Nele, a protagonista, Ana, é uma dona de casa, mãe e esposa que, preocupada em cumprir as funções matriarcais, se vê esvaziada de sentido sempre que é obrigada a ficar sozinha

¹ Doutorando em Letras pela UFPB, onde desenvolve, desde Março de 2017, pesquisa sobre Literatura e Psicanálise no PPGL, sob orientação do Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues. Contato: jhonatan_leal@hotmail.com.

consigo mesma. O turno da tarde, quando seus filhos estão na escola e o seu esposo está no trabalho, é interpretado pela personagem como “a hora perigosa”, o momento do dia em que o desânimo, o desinteresse pela vida e a diminuição do sentimento de autoestima mais a afetam.

Sendo assim, temos, como principal objetivo nesta oportunidade, compreender de que modo a escritura ficcional clariceana plasma o estado melancólico, através de manifestações do corpo, na/pela protagonista do conto “Amor”. Defendemos, em conformidade ao pensamento psicanalítico (Cf.: BIRMAN, 2013), que o corpo, mais do que uma construção biológica e anatômica, se formula, também, por determinações culturais, históricas, subjetivas, sociais, libidinais e do campo da fantasia, fator que nos auxiliará no entendimento da relação entre as ações e reações do corpo feminino criado por Clarice, e os sofrimentos de ordem psíquica por que passa a personagem supracitada.

Ancorados na psicanálise freudiana, mais precisamente no texto “Luto e melancolia” (2010), acreditamos que, constituída por uma subjetividade que tende a se afetar pela condição de falta e de vazio, Ana frequentemente transborda sua energia psíquica e perde grande quantidade de libido, o que assevera a solidão, o dano, o prejuízo, e a desolação aguda sentida pela personagem.

Desse modo, além das contribuições de Freud a respeito da melancolia, também contaremos, para este intento, com os trabalhos desenvolvidos por Joel Birman (2013) e Maria Helena Fernandes (2005) no que se refere ao entendimento de corpo pela ótica psicanalítica, além das pesquisas desenvolvidas, no âmbito da crítica literária, por Benedito Nunes (1989), um dos mais notórios estudiosos da obra de Clarice Lispector.

Nas considerações desse artigo, apresentaremos achados que perpassam as esferas do medo, da insegurança, da incompletude, da insatisfação e do desejo que, apesar de poderem estar para todo e qualquer ser humano, podem se estruturar com mais afinco na trajetória do sujeito melancólico.

O corpo melancólico

Seja na civilização do espetáculo, defendida por Mario Vargas Llosa (2013), ou na modernidade líquida, alardeada por Zygmunt Bauman (2001), a noção de corpo, de maneira superficial, acaba por ser reduzida a um único viés: o corpo físico, material, estampado, publicado, curtido e compartilhado em plataformas virtuais.

Transformado em mercadoria de valor, este corpo plástico, limitado a sua condição estética, vira motivo de barganha nas relações interpessoais e tende a ignorar outras importantes facetas que o constituem. Pois para falar de corpo é preciso reconhecer que tal estrutura está para além de noções biológicas. Somos constituídos por “vários corpos: o corpo biológico, o corpo filosófico, o corpo histórico, o corpo estético, o corpo religioso, o corpo social, o corpo antropológico e, certamente, o corpo psicanalítico” (FERNANDES, 2005, p. 14).

Assim, se para o corpo biológico está o organismo, formado pelas leis da distribuição anatômica, incluindo sua estrutura, os órgãos e os sistemas funcionais, para o corpo psicanalítico está o inconsciente, agindo em conformidade com a história do sujeito. Desse modo, a psicanálise “realiza uma passagem da lógica da anatomia para a lógica da representação. O corpo da psicanálise é então um corpo atravessado pela linguagem” (*ibidem*, p. 16).

Nesse sentido, Joel Birman (2013, p. 28), em “A fragmentação infinita do corpo”, assevera que Freud, ao perceber, através do relato de seus pacientes, a existência de uma *realidade psíquica* que estaria para além de uma *realidade material*, pôde expor que a constituição do corpo se dá em uma encruzilhada marcada pelo registro crucial do *fantasma* e do *desejo*. Nesse viés, a memória, em oposição à importância costumeiramente atribuída à consciência, passa a ocupar uma posição primordial no mapa da alma.

É o que podemos observar com a publicação, em 1917, do texto “Luto e melancolia”, no qual Freud (2010, p. 175), ao tratar sobre as dores humanas provenientes de perdas, explica que, em termos psíquicos, podemos experimentar abatimento, sofrimento e cessação do interesse pelo mundo exterior em decorrência da memória do que perdemos.

Mas se no luto temos consciência do que ou de quem perdemos, na melancolia² não podemos discernir conscientemente o que de fato nós perdemos. Mesmo quando a perda ocasionadora da melancolia é de conhecimento do sujeito, ele não consegue compreender o que foi necessariamente perdido com este desenlace. “Isso nos inclinaria

² O termo melancolia (*melancholia*) está atrelado à noção de *bile negra* (*melas*, negro, *chole*, bile), que, em excesso, seria responsável pela tristeza. A expressão melancolia apareceu pela primeira vez na Grécia, no século IV a. C., período em que Hipócrates formulou a teoria dos humores, que seria igualmente quatro: o sangue, a linfa, a bile negra e a bile amarela. Assim, a bile negra não tardou a se caracterizar pela manifestação excessiva de tristeza. (Cf.: EDLER, 2015, p. 20).

a relacionar a melancolia, de algum modo, a uma perda de objeto subtraída à consciência; diferentemente do luto, em que nada é inconsciente na perda” (*ibdem*).

Para Sandra Edler (2015, p. 30), essa falta de clareza diante daquilo que se foi junto ao objeto perdido alocará o doente em um trabalho interno semelhante ao do luto, e é justamente essa atividade que ocupará o Eu, deixando-o sem disponibilidade para investimentos externos.

É quando o melancólico assume uma postura de desprezo por si mesmo. Não se poupa em desnudar, para quem quer que seja, sua baixa autoestima, sua falta de apreço por quem é. Comportamento que, para Freud (2010, p. 179), soa ambíguo e um tanto controverso, pois:

Ouvindo com paciência as várias autoacusações de um melancólico, não conseguimos, afinal, evitar a impressão de que frequentemente as mais fortes entre elas não se adequam muito a sua própria pessoa, e sim, com pequenas modificações, a uma outra, que o doente ama, amou ou vai amar. Toda vez que examinamos o fato, essa suposição é confirmada. De maneira que temos a chave para o quadro clínico, ao perceber as recriminações a si mesmo como recriminações a um objeto amoroso, que deste se voltaram para o próprio Eu.

Uma vez escolhido o objeto e exercida a ligação libidinal para com ele, vem, após a criação de bastante expectativa, um abalo nessa relação objetal, proveniente de uma real frustração, ofensa ou decepção. Num percurso normal, a libido seria retirada desse objeto e realocada para um novo. No sujeito melancólico, no entanto, a libido tende a sofrer um recuo para o próprio Eu e, uma vez voltada para si, ela sofre dificuldade de encontrar uma utilização.

Nesta fase, o Eu passa a estabelecer uma identificação com o objeto abandonado e, assim, a sombra do objeto recai sobre o Eu, e a partir de então este pode ser julgado por uma instância especial como um objeto, “o objeto abandonado. Desse modo a perda do objeto se transformou numa perda do Eu” (*ibdem*, p. 181), experiência representada por Clarice Lispector através da personagem Ana, no conto “Amor”, como analisaremos nas páginas que seguem.

Ana, o amor, e o seu transbordar...

“Um pouco *cansada*, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde”, inicia o narrador de Clarice (2009, p. 19, grifo nosso), no conto “Amor”, que

continua: “Depositou o volume no colo e o bonde começou a andar. Recostou-se então no banco procurando conforto, num suspiro de *meia satisfação*”.

O parágrafo de abertura da narrativa em tela, começa e termina com a demarcação do incômodo por que passa a personagem representada. Cansada, Ana sobe no transporte público “procurando conforto”, numa busca que parece vã, pois mesmo depois de acomodar-se em um banco, suspira em “meia satisfação”. Tal sensação de incompletude, registrada não apenas no corpo psíquico, mas no corpo biológico da protagonista, através dos seus suspiros, queixumes e exaustão, a acompanha no decorrer do enredo de onze páginas (versão de 2009 da editora Rocco), apesar de, aparentemente, ela não possuir motivos para se sentir em falta.

O narrador explica, já no segundo parágrafo do texto, que “os filhos de Ana eram bons”, que ela era dona de “uma cozinha enfim espaçosa”, e o apartamento quase pago possuía “cortinas que ela mesma cortara” (LISPECTOR, 2009, p. 19). Passava boa parte de suas horas desempenhando afazeres domésticos e cuidando dos que pertenciam ao seu lar, pois “crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com jornais e sorrindo de fome”, e Ana “dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida” (*ibidem*), num cotidiano que pouco a satisfazia, numa casa totalmente apartada do mundo e de sua alteridade enquanto sujeito singular.

Escolhidos seus objetos de afeto, Ana investia-os libidinalmente ao ponto de não se perguntar de que maneira aplicaria sua energia em atividades voltadas exclusivamente para si mesma. Dessa forma, tendo construído uma família, uma casa e alcançado a estabilidade financeira, a insatisfação, que ela não compreendia ao certo de onde vinha nem porquê, não deixava de acompanhá-la: “Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se.” (*ibidem*).

Segundo Freud (2010, p. 179), a insatisfação se coloca como sendo uma das marcas da melancolia. “No quadro clínico da melancolia, a insatisfação moral com o próprio Eu é destacada relativamente a outras: defeitos físicos, debilidade, inferioridade social, muito mais raramente são objeto da autoavaliação”. Para Ana, na hora da tarde, “as árvores que plantara”, os objetos de afeto que recebiam seu investimento libidinal diariamente, como a casa, os filhos e o marido, “riam dela”, pois, uma vez que já não precisavam “de sua força”, era como se a alocassem em uma posição de descartabilidade, inferioridade. Noção que dialoga, diretamente, com o entendimento de Freud (*idem*) no

que tange à melancolia pois, para ele, apenas o empobrecimento tende a ocupar espaço privilegiado entre as emoções ou dizeres do sujeito melancólico.

Fator também reforçado por Fernandes (2005, p. 14), o qual alega que, em se tratando da melancolia, “o corpo, sua imagem, seu funcionamento, suas formas e deformações, constituem-se como lugar privilegiado de abrigo do sofrimento”.

É o que podemos ver representado, de maneira enfática e constante, na personagem de Ana, a qual demonstra descontentamento e aborrecimento por não saber lidar com a sensação de vazio que a consome:

Sua preocupação reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto. Mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto. (LISPECTOR, 2009, p. 20).

Sozinha, sem os filhos para cuidar, a casa para limpar, e o marido para amar, Ana encontra ainda mais dificuldade para encontrar subterfúgios que aliviem a sua falta. No temido horário da tarde, os móveis limpos, que assim como os filhos, já não precisam dos seus cuidados, lhe provoca angústia, pois já não se colocam como possibilidades de fuga. E, assim, sem paliativos, sua libido acaba por voltar-se para si mesma, acumulando, transbordando, ocasionando um “desperdício de si”.

O reforço positivo para com tais objetos de afeto, no entanto, era concretizado nos períodos da manhã e da noite, quando os parentes estavam em casa e o espaço doméstico voltava a exigir os seus afazeres de dona do lar. “Assim chegaria a noite, com a sua tranquila vibração. De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres. Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos” (*ibidem*, p. 21).

Nesse sentido, seguindo a perspectiva de Edler (2015, p. 38) ao tratar que, na melancolia, o sujeito ama quem ele era naquilo que ele perdeu, compreendemos que Ana estabeleceu uma relação de dependência para com o papel de mãe para os filhos, o de esposa para o marido e o de zelosa e cuidadora para a casa, em uma tentativa de encobrir o seu vazio interior. Ao sentir prazer apenas nas atividades matriarcais, como se Ana só fosse Ana quando as desenvolvesse, ela se acorrenta a uma extrema dependência dos objetos que a alça a este posto, tornando-se, de maneira sofrida, subordinada a eles.

Assim, para Edler (*ibidem*, grifo do autor), em ressonância à Freud (2010), o eu do sujeito melancólico acaba por se converter em sua própria perda. De modo que essa perda estrutural configura-se “de forma que ele próprio será aquilo que foi perdido, identificado

a ele, sem valor, *nadificado*. Daí as ideias de ruína, empobrecimento, desvalorização, abandono”.

Na estruturação dessa diegese de Clarice, quem vem desestabilizar o estado melancólico de Ana é a notória figura do cego encontrado em uma das paradas do bonde mencionado no início da narrativa. Um cego que mascava chicletes. “Sem sofrimento, os olhos abertos. O movimento de mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir – como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o”. (LISPECTOR, 2009, pp. 21-2).

Para Benedito Nunes (1995, p. 86), em uma das leituras mais reverberadas para esta passagem, o cego representa a mediação de uma incompatibilidade entre o mundo e o ânimo de Ana. Essa incompatibilidade “está em correlação com a estranheza e a violência da vida, que agridem a personagem através da fisionomia grotesca do cego, quando ela sente a comoção da náusea assenhorear-se de si”.

Já em nossas leituras, fundadas na psicanálise, o cego mascando chicletes assume a representação do próprio sujeito melancólico, que “sorri” quando está em posse do objeto de desejo, e “deixa de sorrir” quando se vê impossibilitado de lhe conferir investimentos libidinais. Este sujeito incapaz de enxergar o mundo de maneira biológica (e não menos figurativa, no campo da ficção), se aproxima da melancolia que impede Ana de enxergar o mundo para além dos poucos objetos relacionais que escolhera. Se aproxima da melancolia que impede Ana de aprender a voltar-se para si mesma. Pois, ao contrário dela, o cego não transparece sofrimento, e é justamente nisso que resulta o efeito epifânico vivenciado, nesta cena, pela personagem.

Sem intenção, o cego transmite para Ana, através do mastigar repetitivo de uma goma açucarada, o *insight* de que viver exige trabalho, perseverança e que, independente dos nossos esforços, sempre estaremos propensos ao riso e ao choro em igual medida.

A incomoda, também, porque a figura do cego é, por excelência, a de um sujeito obrigado a voltar-se para si mesmo, a vislumbrar a sua própria interioridade, experiências que para Ana não carregadas de angústia, visto que ela não se reconhece quando é submetida a ficar inerte e sozinha.

Desconcertada com a imagem do cego e, principalmente, com o percurso de descobertas a que ele lhe remetera, Ana perde a descida do bonde e acaba por ser conduzida até um Jardim Botânico. Lá, dá continuidade a reflexões que a colocam diante de suas próprias ansiedades:

Os dias que ela forjara haviam se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra. E não havia como não olhá-la. De que tinha vergonha? É que já não era mais piedade [...] seu coração se enchera com a pior vontade de viver. (LISPECTOR, 2009, p. 27).

A descoberta de que um cego era capaz de não sentir piedade de si mesmo reposicionou Ana do lugar passivo, de vítima, subordinada, para o de agente. No Jardim Botânico, se viu entregue as maravilhas que um passeio consigo mesma poderia proporcionar. Através das plantas, das árvores e das flores, percebeu que existia vida para além da sua casa: “a vida no Jardim Botânico chamava-a como um lobisomem é chamado pelo luar” (*ibidem*). E existe personagem mitológico mais melancólico que o do lobisomem, condenado a solidão de ver, constantemente, os seus objetos libidinais fugirem de si sempre que descobrem o perigo dessa relação?

E, após passar o restante da tarde em meio às descobertas proporcionadas pelo passeio no Jardim Botânico, Ana decide voltar para a sua residência. Nesse retorno, há o confronto da revelação que Ana tivera através do cego com a sua própria estrutura melancólica, formalizando a paisagem final do conto:

Depois do jantar, enfim, a primeira brisa mais fresca entrou pelas janelas. Eles rodeavam a mesa, a família. Cansados do dia, felizes em não discordar, tão dispostos a não ver defeitos. [...] As crianças cresciam admiravelmente em torno deles. E como uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu. Depois, quando todos foram embora e as crianças já estavam deitadas, ela era uma mulher bruta que olhava pela janela. A cidade estava adormecida e quente. O que o cego desencadeara caberia nos seus dias? (*ibidem*, p. 29).

Para Benedito Nunes (1995, p. 86), o final do conto “Amor” não apresenta um desfecho tradicional, à guisa de solução, para o conflito que fora criado no decorrer do texto: “Depois de atingir o ápice, a história continua à maneira de um anticlímax. De fato, a situação que se desagregou recompõe-se no final do conto, quando Ana regressa à casa e à normalidade entre os braços do marido”.

Hipnotizada pelo fascínio dos seus objetos de desejo, Ana volta a se sentir Ana. Depois que os seus comem o jantar que ela mesma preparara, “a primeira brisa mais fresca entrou pelas janelas”, trazendo, finalmente, alívio para o seu corpo melancólico, que tenta eternizar aquele instante como quem prende uma borboleta “entre os dedos”. Com a retirada de todos os convivas após a refeição, Ana volta a deixar seu investimento libidinal sem função e, apenas neste instante, o cego lhe volta a mente de maneira interrogativa: conseguiria parar de sentir piedade de si mesma e começar a ter vontade genuína de viver?

Tal conflito, conforme expusera Benedito Nunes (1995), não se soluciona na narrativa, a qual retorna, de maneira circular, para as mesmas questões de seu início. “Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia”. (LISPECTOR, 2009, p. 29). E, assim, com o mesmo suspiro angustiado que abrira a ação dramática de “Amor”, quando Ana sentara-se no banco do bonde, ele encerra, agora com a personagem se preparando para dormir, soprando “a pequena flama do dia”.

Na imagem final desta narrativa, os corpos de Ana – tanto o psíquico quanto o biológico – expressam a mistura de pesar e alívio sentidas no encerramento de mais um dia, de mais uma batalha interior e exterior que fora vencida. No instante em que o ciclo ficcional do dia é finalizado, o ciclo melancólico desta mulher representada por Clarice Lispector, bem como as linhas escritas pela autora, também chegam ao fim.

Considerações

Como analisamos no conto “Amor”, de Clarice Lispector, as reflexões traçadas por Freud a respeito da melancolia foram confirmadas. Se, para o psicanalista (2010, p. 180), “queixar-se é dar queixa, no velho sentido do termo”, através de Ana pudemos perceber que as suas angústias e os seus queixumes, mais do que ela mesma pudera supor, diziam para muito além da “hora perigosa da tarde” ou dos “móveis empoeirados” que lhe exigiam limpeza. Falavam de um sentir. De um modo de ser e estar no mundo.

Assim, Ana, no interior de sua subjetividade, desempenhava o papel de mãe, esposa e dona de casa numa tentativa de atenuar a incompletude que sentia. E, uma vez que esses agentes, pelas circunstâncias do cotidiano, não se encontravam disponíveis para palear a sua dor, toda a sua carga de energia psíquica acabava por voltar-se para si mesma, provocando o efeito de “transbordamento” e, conseqüentemente, perda, dano, desperdício. Um desperdício de si.

Daí todas as sensações de angústia, de aflição, de impaciência, de incompletude e de medo sentidas pela protagonista que, diante de um cego que mascava chicletes, passou a questionar a importância da piedade que sentia por si mesma.

Mas uma vez diante dos seus objetos de prazer e, principalmente, nas posições por ela desejada em relação a eles, Ana, que se satisfaz em alguma medida na condição melancólica que ocupa, parece relutante em querer mudar.

Finalizado o conto, chegamos ao final, também, do dia de Ana e do seu “clico” melancólico, expondo a formalização temática do estado de melancolia na construção do próprio texto literário. Texto esse guiado por um narrador heterodiegético que carrega, no corpo de suas palavras, a profundidade dos sentidos – conscientes e inconscientes – manifestados por Clarice Lispector.

Referências bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BIRMAN, Joel. “A fragmentação infinita do corpo” In: FREIRE, Ana Beatriz (Org.). **O corpo e suas vicissitudes**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- EDLER, Sandra. **Luto e melancolia: à sombra do espetáculo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- FERNANDES, Maria Helena. “Onde começa o corpo?”. In: **REVISTA IDE – Corpo, mistério e ambiguidade**. Vol. 1, nº 1, São Paulo: SBPSP, 2005.
- FREUD, Sigmund. “Luto e melancolia” In: **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LLOSA, Mario Vargas. **A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**. São Paulo: Ática, 1995.

O TREM QUE JÁ PARTIU – PERDA, VAZIO E MELANCOLIA EM CONTOS DE CLARICE LISPECTOR E VIRGÍNIA WOOLF

Lucas de Aguiar Cavalcanti (UFRJ)¹

Resumo: A análise de diferentes críticos que escreveram sobre as obras de Virginia Woolf e Clarice Lispector revela a recorrência da problemática do vazio e da perda na obra das autoras. Partindo dessa constatação, este trabalho busca mobilizar o conceito de melancolia, apreendido a partir do texto freudiano “Luto e melancolia”, como auxílio para compreender como perda e vazio são provocados enquanto efeitos da linguagem em um conto de cada autora, a saber, “A imitação da rosa”, de Clarice Lispector, e “Um romance não escrito”, de Virginia Woolf. Também interessa pensar como perda e vazio refletem na estrutura narrativa dos contos.

Palavras chave: Melancolia; Psicanálise freudiana; Contos; Clarice Lispector; Virginia Woolf

Em “Luto e melancolia”, Freud (2011) nos diz que o melancólico é aquele que sofre a dor da perda de um objeto desconhecido, ou, ainda que saiba o objeto que perdeu, não sabe o que perdeu nele. Deste modo, a sombra do objeto perdido recai sobre o indivíduo melancólico, engendrando a perda e o esvaziamento do Eu. Afastando-me de uma relação de aplicação, procuro pensar nesse breve trabalho como a melancolia freudiana subjaz à minha leitura dos contos aqui analisados, a saber, “A imitação da rosa”, de Clarice Lispector, e “Um romance não escrito”, de Virginia Woolf. Vejamos o que diz Freud sobre luto, melancolia, vazio e perda do Eu:

O melancólico nos mostra ainda algo que falta no luto: um rebaixamento extraordinário do seu sentimento de autoestima, um enorme empobrecimento do ego. No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego. (Freud, 2011, p. 53)

A perspectiva freudiana torna-se interessante para análise dos contos em questão à medida que as personagens, como se verá, representam a redução do Eu e vivem o eterno presente da perda de um objeto desconhecido. Além disso, interessa pensar nas implicações estéticas geradas pela perda e pelo vazio e o modo como cada uma das autoras trabalha essa problemática nesses contos específicos.

Em “A imitação da rosa”, conto publicado pela primeira vez em 1960 na coletânea *Laços de Família*, encontramos a personagem Laura, uma dona de casa de

¹ Mestrando do Programa de Pós Graduação em Ciências da Literatura (UFRJ). Contato: lksaguiar@gmail.com

classe média, que tenta retomar a normalidade de seu cotidiano após “estar de novo bem”. O que aconteceu antes de Laura estar de novo bem, isto é, a informação sobre algum mal que a acometeu anteriormente, isso está quase completamente apagado, acessível apenas nas entrelinhas. O conto requer uma leitura extremamente atenta para que possa ser decifrado, ainda assim, qualquer tentativa de compreendê-lo completamente incorre em erro, leva a não resposta. Podemos entender que o “abismo da insulina” no qual Laura era lançada pelas enfermeiras refere-se ao tratamento de choque insulínico que era utilizado em tratamentos psiquiátricos. Podemos também ler com atenção a “insuficiência ovariana” de Laura, informação mencionada brevemente sobre essa mulher que não teve filhos, embora seja dito que ela “nunca ambicionara senão ser a mulher de um homem” (LISPECTOR, 1998, p. 37). Ainda assim, há “uma ponta de surpresa no fundo de seus olhos”, “um mínimo ponto ofendido em seu olhar” que resta indecifrável. Há algo que resta inominado.

Como afirma Nádya Battella Gotlib (2006) ao ler o conto “Amor”, a qualidade moderna dos contos de Clarice Lispector, muitas das vezes, reside no fato de que subvertem a lógica tradicional da narrativa ao combinar os recursos tradicionais com experiências de caráter único e subjetivista. Isto é, geralmente seus contos mantêm uma estrutura narrativa tradicional, concentrando-se em um único ponto de ação, combinando essa estrutura com uma experiência moderna de crise da subjetividade. Em “A imitação da rosa” não é diferente. O conto limita-se no tempo e no espaço ao narrar uma tarde na vida da personagem Laura restrita à sua sala de estar. No entanto, essa estrutura narrativa tradicional é utilizada em função de um processo moderno que concentra a escrita sobre a consciência dos personagens e abandona a ação. O que se realiza é a destituição do domínio da ação ou daquilo que Auerbach (2015), ao ler Virginia Woolf, chama de “acontecimentos exteriores”. Isto é, no conto em questão, assim como em *Ao farol*, romance de Woolf analisado por Auerbach, “os acontecimentos exteriores perderam por completo o seu domínio; servem apenas para deslanchar e interpretar os interiores” (AUERBACH, 2015, p. 485). Laura senta para descascar no sofá da sala, ao abrir os olhos ela vê por acaso o jarro com as flores que havia comprado de manhã. Nesse momento, o elemento do mundo externo, o jarro de flores, detona uma série de acontecimentos interiores que se desenvolverão na consciência de Laura. Esses acontecimentos interiores, as reflexões, ponderações, hesitações e sentimentos da personagem é que são o foco da narrativa.

Em “Um romance não escrito”, conto de Virginia Woolf, a escrita também é focada nos pensamentos e nos movimentos da imaginação da narradora-personagem que observa seus companheiros de viagem dentro de um trem. Os elementos do mundo externo, os demais passageiros, os objetos e as paisagens, são empregados em função desses movimentos interiores, fazendo com que a narradora tenha mais espírito que corpo. O conto inicia com a observação do rosto de uma mulher triste, tão triste quanto o rosto da Sra. Ramsay em *Ao farol*. Essa mulher, ao contrário dos outros viajantes do vagão, não procura distrair-se durante a viagem, ela apenas olha para vida. Seu olhar permanece indecifrável, há algo em seu rosto triste que está para além da compreensão da narradora.

A narrativa desenvolve-se à media que a imaginação da narradora cria uma vida para essa mulher enigmática. Deste modo, essa mulher concentra em si duas personagens: por um lado é uma viajante em um vagão de trem, que fala pouco, coça as costas com frequência e descasca ovos sobre os joelhos; por outro lado, ela é Minnie Marsh, personagem da imaginação da narradora, uma mulher extremamente triste, que carrega o peso da culpa de algum pecado que cometeu. Da primeira sabemos quase nada, da segunda sabemos apenas aquilo que a narradora do conto pode nos contar. Instauram-se então dois níveis de ficção: o primeiro que é o próprio conto que temos em mãos, o segundo que é a ficção que a narradora cria dentro do conto. No fim das contas, os dois níveis da personagem fundem-se em um só: ela é uma mulher que se culpa e se auto recrimina por algum erro cometido no passado, alguma falha, algum deslize pelo qual ela foi castigada com uma doença de pele que arde e coça o dia inteiro.

Em “A imitação da rosa”, Laura, por sua vez, é dotada de uma auto crítica severa. Ela se sabe meio “chatinha” e reconhece para si mesma que “suas conversas cansavam um pouquinho uma pessoa”. Até mesmo quando a empregada se tornava impaciente e respondia rispidamente, ela jogava a culpa para si, pois “a culpa era mesmo sua que nem sempre se fazia respeitar” (LISPECTOR, 1998, p. 41). Seu ideal era a impessoalidade, por isso ela decorou a sala de estar de sua casa para se parecer com uma sala de espera. A vida normal que ela busca retomar após “estar de novo bem” é o apagamento de si mesma, o retorno à sua posição de insignificância, ser apenas a mulher de seu marido, não ser objeto do cuidado dos outros. Procurando ocupar-se o dia todo com os afazeres domésticos ela buscava o cansaço, pois: “no cansaço havia um lugar bom para ela, o lugar discreto e apagado de onde, com tanto constrangimento para si e para os outros, saíra uma vez” (LISPECTOR, 1998, p. 39).

A experiência anterior de Laura, sua saída do lugar discreto e apagado, é o que permanece inominado, sendo aludido através de palavras vazias e genéricas como “falta alerta de fadiga”, “ponto vazio e acordado”, “terrível independência”, “facilidade simples e monstruosa de não dormir” ou “condição super-humana”. Publicado antes de *A paixão segundo G.H.*, texto fundamental na trajetória literária de Clarice Lispector, o conto em questão não apresenta ainda a busca incansável pela palavra que diga da coisa perdida, característica que se tornará constante nos textos da autora. Em outros escritos, Clarice Lispector procura insistentemente pela palavra que possa dizer de sua perda, como faz em *Água Viva*, de acordo com a leitura que Jeana Laura da Cunha Santos (2000) faz: “Água viva é a história da perda da linguagem que se converte em ganho de uma linguagem outra, que mal se representa para melhor representar.” (SANTOS, 2000, p. 130). Essa perda da linguagem gera uma busca por uma linguagem outra, uma linguagem por criar, que só pode ser mal representada e insuficiente. Da busca por essa linguagem outra resultam textos fragmentários, com frases curtas e por vezes sem sentido, textos que não conseguem se fixar em significantes sólidos. É o caso de *Água viva* e do conto “O ovo e a galinha”, por exemplo. Em “A imitação da rosa”, por outro lado, embora haja perda, Clarice ainda não empreende essa busca frenética pela palavra que diga dessa perda, o que resulta em uma linguagem mais estruturada, frases com sentido e encadeamento lógicos, e a manutenção da própria estrutura narrativa.

Nesse conto, a ausência está tematizada na obra, ela é sentida por Laura com a partida das rosas. Ou seja, o vazio invade até mesmo a história narrada, figurando como a claridade da ausência que inunda o coração de Laura quando ela se desfaz das rosas: “No seu coração, aquela rosa, que ao menos poderia ter tirado para si sem prejudicar ninguém no mundo, faltava. Como uma falta maior. Na verdade, como a falta. Uma ausência que entrava nela como uma claridade.” (LISPECTOR, 1998, p. 50). Essas rosas, que são as mais belas que Laura já havia visto na vida, representam no conto o objeto do mundo exterior que perturba a vida interior. A beleza extrema das rosas não cabia no cotidiano da vida mediana e comum que Laura buscava para si. Isto é, a “extravagância” das rosas é análoga à “extravagância” do estado de Laura antes de “estar de novo bem”. Esse objeto de extrema beleza desfaz a estabilidade da vida impessoal de Laura, por isso ela quer se livrar das rosas. O “ponto ofendido nos olhos” de Laura, “aquele ponto vazio e acordado e horrivelmente maravilhoso dentro de si”, faz-se sentir novamente com a partida das flores. A partida das rosas funciona como figuração da perda do objeto

inominado. Isto é, Laura sente com força não a ausência das rosas, mas aquela ausência mais profunda, aquele ponto vazio e inominado que a beleza incomum das rosas conseguiu tocar. Por fim, a sombra desse objeto perdido, desse vazio desconhecido, repousa sobre o Eu de Laura, e Armando, o marido, no fim do conto vê “sua mulher que estava sentada no sofá sem apoiar as costas, de novo alerta e tranquila como num trem. Que já partira.” (LISPECTOR, 1998, p. 53)

Se em “A imitação da Rosa” a linguagem se mantém estruturada, em “Um romance não escrito” ela se perde no fluxo da escrita de uma narradora que tenta ler o olhar indecifrável do outro. Essa postura de entrega total ao desconhecido destitui a narradora de seus poderes de controlar a ação e organizar os acontecimentos do mundo para a compreensão do leitor. Após a breve conversa com sua personagem, a narradora sabe ainda menos do que no começo da viagem. O espaço de narrador enquanto organizador de acontecimentos e da temporalidade é esvaziado. Nesse conto, as identidades da narradora e da personagem que ela cria se misturam ao longo da narrativa, ao ponto de não podermos mais delimitá-las com clareza. As vozes e ações se misturam em um processo cumulativo de sobreposição das subjetividades quando a narradora esfrega o vidro da janela, imitando os gestos de sua personagem e companheira de vagão. Esse processo culmina na incerteza a respeito de quem diz quando a narradora pergunta: “quem estava dizendo que os ovos são mais baratos? Você ou eu?” (WOOLF, 2005, p. 154). Essa narradora perdeu o domínio das palavras sendo atropelada por elas, carregada pela correnteza da linguagem, até o ponto de perder a si mesma quando percebe que todas as histórias que criou para sua personagem não passam de conjecturas que se provam erradas: “Bem, meu mundo caiu! No que me apoio? Que é que eu sei? Esta aí não é Minnie. Nunca houve Morridge. Quem sou eu? A vida nua, no osso.” (WOOLF, 2005, p. 159)

Diferentemente do que nota Auerbach sobre a representação da consciência de múltiplos sujeitos em *Ao farol*, o conto em questão apresenta apenas a representação da consciência de sua narradora. O movimento entre a narrativa no vagão de trem e a vida imaginada da passageira que é observada, as conjecturas a respeito da vida dessa mulher que depois se provam erradas, as incertezas e os questionamentos da narradora, formam a estrutura permeada de vazios do conto. Vazio que já se expressa no título, através do prefixo *un* do título original *An unwritten novel*. O prefixo *un* de *unwritten* assinala a falta que habita o conto, marcando a ausência do que foi desfeito, as lacunas não

preenchidas. É a linguagem, portanto, que exerce o papel fundamental de nos fazer perceber o vazio, é o trabalho com ela que nos leva a sentir uma ausência na narrativa que está *unwritten*, isto é, não escrita, ou ainda, *desescrita*.

Em *Ao farol*, Auerbach nota que o Eu da narrativa em alguns momentos refere-se a uma perspectiva vazia ou “alguém sem existência”. Em “Um romance não escrito”, por outro lado, isso não ocorre, ainda assim, a identificação do Eu da narrativa com a voz da narradora/personagem não é suficiente para evitar que o Eu se perca. A narradora do conto doa-se com tamanha intensidade à tarefa de ler o Outro que perde o Eu, perda que aqui não marca uma perspectiva vazia, mas a diminuição do Eu até não ser possível identificá-lo precisamente com nenhuma das duas personagens. Isto é, o Eu não se fixa em uma subjetividade centrada e indivisa, mas perde-se na impessoalidade, lá onde não é possível distinguir a voz da narradora da voz da personagem que ela cria. Essa redução do Eu deriva do que Ann Banfield concebe como característica mais ampla da estética de Virginia Woolf: “A arte moderna de Woolf demanda a redução do eu” (Banfield, 2000, p. 383, tradução minha).

Como procurei analisar a partir dos contos em questão, Virginia Woolf e Clarice Lispector não recuam diante do vazio de uma perda inominada e constroem na linguagem a perda de suas personagens, assumindo posturas diferentes diante do fazer literário. Enquanto “A imitação da rosa” é narrado em terceira pessoa, o que garante a manutenção da estrutura narrativa, das estruturas de sentido e da linguagem mesmo diante da perda e do vazio, “Um romance não escrito”, em primeira pessoa, está profundamente desestruturado, como efeito estético da perda do Eu de sua narradora/personagem. Essa desestruturação já está marcada no título que *desescreve* a própria narrativa. É importante ressaltar ainda que na literatura de Clarice Lispector essa estruturação da narrativa será desfeita em outras obras como *Água viva*, questão já mencionada acima. Em ambos os contos as escritoras lidam com a dificuldade de aludir ao inominável, àquilo que foi perdido, produzindo diferentes modos de trabalhar com a linguagem e lançando qualquer tentativa crítica diante dos mesmos impasses e impossibilidades.

É importante ainda dizer que é o ato estético que distancia o trabalho de Virginia Woolf da pura perda. Para Ann Banfield (2000), em *Ao farol*, o ato final da pintora Lily Briscoe, ao concluir sua pintura diante dos degraus vazios após a morte de sua modelo, tem a potência de transformar “Oh morte!” em uma “elegia pós impressionista” (BANFIELD, 2000, p. 388). Segundo Banfield, essa seria uma postura de livre adoração

à arte. Essa adoração à arte, em “Um romance não escrito” configura-se como um amor pelo mundo. O amor da narradora desse conto, que insiste em escrever mesmo quando a realidade sobre a vida do outro mostra-se inacessível, resultando na sua entrega radical ao desconhecido. Ela conclui a narrativa da seguinte forma: “Se eu cair de joelhos, se eu passar pelo ritual, são vocês, ignotas figuras, são vocês que eu adoro; se abro os braços, são vocês que eu recebo, é você que eu puxo para mim – mundo adorável.” (Woolf, 2005, p. 159). No conto de Clarice Lispector, por outro lado, a imagem final do conto é o momento da perda em si, quando o marido observa a esposa, Laura, como “num trem que já partira”. O enigma está lançado sobre a própria narrativa que não nos permite saber com certeza o destino de Laura, criando assim diferentes níveis de um vazio que é temático e ao mesmo tempo estrutural.

Referências bibliográficas:

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BANFIELD, Ann. *The phantom table: Woolf, Fry, Russel and the Epistemology of modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução, introdução e notas: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GOTLIB, Nadia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2006.

LISPECTOR, Clarice. “A imitação da rosa”. In: *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

SANTOS, Jeana Laura da Cunha. *A estética da melancolia em Clarice Lispector*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2000.

WOOLF, Virginia. “Um romance não escrito”. In: *Contos completos*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

A MELANCOLIA E A DOR EM *EMILY L. DE MARGUERITE*

DURAS

Maria Cristina Vianna Kuntz¹

Resumo: Após dez anos dedicados ao teatro e ao cinema, e recuperada de uma grave crise de saúde, em 1980, Marguerite Duras (1914-1996), retorna à literatura: dois romances autobiográficos - *O Amante* e *A dor* - em seguida, volta à ficção com *Emily L.*, em 1987. Freud ensina que a melancolia assume várias formas clínicas com origem em uma falta significativa e em geral, apresenta sintomas que afastam o indivíduo de sua vida, chamada normal (cf. FREUD, 1976). Em *Emily L.*, já a primeira frase anuncia a dor, o medo que se estenderão ao longo do romance. Às aventuras amorosas, rememoradas pelo casal de meia idade, entremeia-se o vazio da narradora protagonista e seu parceiro cujo amor está morrendo.


Palavras-chave: Marguerite Duras, literatura e psicanálise, melancolia

Introdução

Marguerite Duras nasceu em Gia-Dhin, na Conchinchina, no Vietnã, em 1914. Falecida há vinte anos (1996), é, hoje, considerada uma das mais importantes escritoras francesas da segunda metade do século XX. Escritora "midiática" *avant-la-lettre*, foi traduzida em mais de quarenta países e sua vasta obra ultrapassa cinquenta títulos entre romances, filmes, peças de teatro e crônicas. Neles, a autora focaliza principalmente a mulher, seus sentimentos, sua dor. Sua escrita enigmática e lacônica revela o íntimo da alma feminina. As protagonistas jovens ou maduras apresentam uma alma dilacerada pelo sofrimento, pelas pressões familiares, sociais, ou circunstanciais (a Guerra), mas de algum modo persistem, continuam suas trajetórias.

Publicado em 1987, *Emily L.*, faz parte da fase final da obra da autora, o ciclo Atlântico, conforme denominam os críticos durassianos. Trata-se do período que teve início nos anos 1980, quando Duras retoma a escrita literária, após um interregno de aproximadamente dez anos em que se dedicara exclusivamente ao teatro e ao cinema. Depois de uma grave crise de saúde, ela volta a escrever. Em 1984, o enorme sucesso de *O Amante* confere-lhe o prêmio Goncourt - um dos mais importantes da França -, a

¹ **Maria Cristina Vianna Kuntz** é mestre e doutora em Literatura Francesa pela FFLCH-USP, Professora de Literatura Francesa PUC-SP (Cogea, 2003-2013). É membro da ABRALIC e da « Société Internationale Marguerite Duras ». Em 2014, publicou, *Marguerite Duras: Trajetória da mulher, desejo infinito*, São Paulo: Baraúna. Atualmente faz pós-doutorado no dep. TLLC - USP, sob orientação da Profa. Cleusa Rios Pinheiro Passos. cvkuntz@uolcom.br



autora reconquista seu público e no ano seguinte, publica um texto também autobiográfico, *A dor*. Em 1987, volta à ficção com *Emily L.*, e os que haviam pensado que ela ofereceria um estilo mais "palatável", percebem o retorno de seu hermetismo, bem como de sua elaboração narrativa.

Neste romance, apresenta-se uma protagonista problemática, perdida em sua dor, em sua falta, em seu vazio. Danielle Bajomé ressalta a busca incessante e consciente da autora, a partir do sofrimento, próprio da condição humana (1994).

Neste trabalho, examinaremos o medo e a melancolia que dominam as protagonistas do romance. Freud ensina que esses sentimentos podem assumir várias formas clínicas com origem em uma falta ou em traumas recentes ou antigos. Esses distúrbios acarretam sintomas que, em geral, afastam o indivíduo de sua vida chamada normal (2001). Pereira explica que a angústia pode transformar-se em terror ou pânico, segundo sua intensidade (2008). Baseados também na reflexão de Julia Kristeva sobre o luto e a melancolia sob o ponto de vista psicanalítico (1987), examinaremos sua relação com a escrita durassiana.

Veremos a maneira pela qual Marguerite Duras transforma em poesia uma história simples ao utilizar uma narrativa especular; através da projeção da protagonista narradora sobre a da narrativa encaixada, aprofundar-se-á o significado do romance, bem como a extensão do sofrimento de ambas.


Emily L.

Em *Emily L.* focaliza-se o relacionamento em declínio de um casal, cuja mulher é bem mais idosa que o marido. A ação se passa em um bar, à beira do rio, com vista para o porto das balsas, em Quillebeuf, cidade junto ao Estuário do Sena, na Normandia, ao Norte da França.

Este casal interessa-se por outro que, ao chegar, chama a atenção por ser inglês. Logo ficam sabendo que eles passam a vida a navegar por mares distantes.

A protagonista narradora e seu companheiro começam a inventar os motivos pelos quais esses ingleses não partiam ou por que estavam juntos, baseando-se um pouco no que conseguiam ouvir de suas conversas com a proprietária do bar.

Com o passar dos dias, o inglês, o Capitão, acaba por contar aos presentes a história de seu amor proibido e das viagens que fizera com sua mulher, ao longo dos



anos. Mais adiante, fala a respeito dos poemas por ela escritos e o quanto ficara magoado pelo fato de ignorar esse seu passatempo.

Em uma das visitas anuais a sua antiga casa na ilha de Wight, na Inglaterra, o vigia da propriedade mostra à mulher os poemas que haviam sido publicados por seu pai e que faziam grande sucesso. Como desconhecia a publicação, ela se emociona, pois era a primeira vez que alguém os comentava. Indaga sobre um outro poema inacabado, que falava das "tardes de inverno" e que teria deixado junto aos outros. O vigia, porém, lhe diz que jamais vira esse manuscrito, por isso ela fica extremamente triste, pensando até que o tivesse escrito em sonho... Nem de longe suspeitaria que seu marido o queimara.

A própria narradora protagonista prossegue a narrativa sobre o envolvimento da poetisa inglesa e o vigia, que depois lhe dá o nome de Emily.

O romance termina com uma reflexão sobre a escrita.


Narrativa especular

Em muitas de suas obras, seja peça de teatro (*Savanah Bay*), filme (*Hiroshima, mon amour*) ou romance (*O Vice-Cônsul*), Marguerite Duras utiliza a narrativa especular. Em *Emily L.*, é a partir desta estrutura que se constrói a "significância" do romance (BARTHES, 1973, p.101).

Esta técnica narrativa apresenta uma outra narrativa – “encaixada” - que espelha a principal, reforça sua estrutura e cria um reflexo em espelho, *en abyme* (cf. DÄLLENBACH, 1977, p.17).

Desta forma, estabelece-se uma relação entre os protagonistas que se espelham ou repetem-se os temas. A reprodução da história encaixada é feita por um narrador de segundo grau, geralmente, um personagem da história principal. A consequência dessa estrutura é a desagregação e a fragmentação da narrativa. Instaura-se, assim, uma redundância à obra que destaca esse enclave como um signo, o qual criará um impacto consoante o grau de analogia ou oposição entre as narrativas e sua posição no texto (cf. Id., *Ib.*, p.78-79).

Neste romance, a narrativa encaixada apresenta-se em quatro oportunidades,



alternando-se com a principal. Na primeira interrupção, o narrador de segundo grau é o marido de Emily, protagonista da narrativa encaixada. Nas duas seguintes, o narrador será a protagonista da primeira história; como Emily, ela própria é escritora. Essa projeção propicia-lhe, uma oportunidade de "compreender-se, de oferecer uma predicação que ela busca, colocar um termo a sua errância" (Id., Ib., p.110).² Assim, a personagem vai-se conhecendo aos poucos, enquanto o leitor tem acesso a essa revelação de forma mais elucidativa.

Ao debruçar-se sobre si, a protagonista faz com que a narrativa se transforme em um trabalho de produção onde o narrador se identifica com o autor imanente, verificando-se uma reflexão metaficcional. Ao final do romance, reconhece-se nitidamente a voz da autora, ao mesmo tempo que se realiza o principal objetivo da especularização escritural "que permite ao sujeito da escrita regozijar-se (*jouir*) obsessionalmente da imagem figurando-a tal como ele quer ver-se: escritor" (Id., Ib., p.30).

É também importante destacar que, conforme o tipo de texto encaixado - uma pintura, foto, música, peça teatral, poema ou narrativa - instauram-se diferentes significados com a narrativa encaixante. Em *Emily L.*, o misterioso poema de Emily, embora apenas mencionado, estabelecerá ecos com as passagens mais líricas do romance, transformando-o e ampliando-o *en abyme* como um grande poema.


As protagonistas

Em *Emily L.*, desde o início da narrativa encaixada, verifica-se o espelhamento das protagonistas que se vai aprofundando à medida que se desenrola o romance.

À primeira vista, em relação ao caráter, haveria um espelho invertido, pois, enquanto a protagonista narradora mostra-se comunicativa, fala bastante com o companheiro e está empenhada em escrever sua história de amor, Emily apresenta-se apática - sempre "olhando para o chão", alheia, imóvel, parecendo aguardar a morte (DURAS, 1987, p.44).

Por outro lado, à semelhança desta, também aquela apresenta certa frustração e melancolia, anunciadas desde o início como um "medo" que aos poucos vai sendo explicitado através dos fantasmas que a assombram.

² Traduções do autor



Sua disposição para escrever o romance constitui para ela a única maneira de evitar o sofrimento: "Parece-me que quando isso estiver em um livro, não me fará mais sofrer".³ Também para Emily, a escrita é fundamental porque, incapaz de reaver o mais importante dentre os poemas que havia escrito - "Tardes de inverno" -, sucumbe à tristeza e, em suas longínquas viagens, certamente encontrará a morte.

Ambas têm mais idade que seus companheiros "sensivelmente" (p. 17), e percebem a crise em seus respectivos relacionamentos. Por outro lado, o jovem vigia da propriedade de Wight tem a mesma idade que Emily. Apesar de efêmero, o momento epifânico de descoberta do amor entre os dois será muito importante no romance porque será eternizado na carta que receberá dela três anos depois. Sendo-lhe finalmente entregue pelo tabelião, uma certificação maior lhe é conferida. Esta carta se apresenta como mais um "enclave", isto é, outra narrativa (a quarta) dentro da diegese, intensificando-se esse significado *ad infinitum*, de forma a sobrepujar-se o amor ao desencanto dos fracassados relacionamentos das protagonistas com seus parceiros.

A ilha de Wight ao sul da Inglaterra é um local de realidade atestada; é o lugar onde fica sua propriedade e será para Emily e o marido uma escala anual. Wight é uma palavra inglesa de origem muito antiga, que significa "ser vivente que tem percepção"; recentemente, porém, tem sido utilizada no gênero literário fantástico para descrever "esqueletos que ainda têm alma" (cf. BABCOCKGOVE, 1993, p.2614). Ora, a carga semântica que esse nome encerra, portanto, parece coadunar-se tanto com o vigia "que tem percepção", (tem sensibilidade), quanto com o estado melancólico e mortífero de Emily que vive sob as sombras dos "espíritos" da ilha. Finalmente, em suas constantes viagens por mares longínquos, afogará suas tristezas à semelhança de Narciso, dando fim a sua vida.


Também a protagonista narradora vive atormentada pelas lembranças da infância na Indochina. Seu parceiro observa que de alguma forma elas se assemelham.

A dor e a melancolia

Em *Emily L.*, o *incipit* já anuncia o tema do romance: "Isso começou com o medo".⁴ Assim, instala-se um clima melancólico nas narrativas entrelaçadas e

³ "Il me semble que c'est lorsque ce sera dans un livre que cela ne fera plus souffrir..." (DURAS, 1987, p.23).

⁴ "Ça avait commencé par la peur" (Id., Ib.,p.9)



espelhadas que as origina e é oferecida uma reflexão sobre a vida e a escrita, além de focalizar-se o relacionamento entre os casais.

Na esteira de Freud, Kristeva define a melancolia como uma "sintomatologia asilar de inibição e de assímbolia que se instala por momentos ou de maneira crônica em um indivíduo, mais frequentemente, em alternância, com a fase de exaltação" (1987, p.18-19). Ela explica que, muitas vezes, o motivo da depressão não é algo palpável ou imediato (uma morte, o abandono, a perda do emprego etc), mas pode resultar de antigos traumas cujos lutos nunca foram elaborados (cf. Id., Ib., p.14).


A protagonista narradora, desde o início, sofre de um medo que parece imaginário, mas que tem seu motivo. Freud explica que são, em geral, os elementos visuais que desencadeiam o terror, trazendo de volta ao paciente antigas cenas vividas (2001, p.17).⁵ Assim, ela se assusta com a repentina chegada dos "coreanos" ao porto. Na verdade, são asiáticos, não se sabe exatamente de onde provêm, mas ela os confunde a todos, porque, conforme explica ao companheiro, ela guarda, dos tempos de infância na Indochina, as imagens dos cruéis assassinatos de cachorros feitos pelos asiáticos. Hiperboliza-se, pois, o terror, a ponto de sentir-se ameaçada por um possível massacre, uma invasão no café onde se encontram; aterrorizada, afirma: "A morte será japonesa. Ela virá da Coreia".⁶ Esse sentimento de pânico liga-se igualmente a suas recordações das mortes e destruições da segunda guerra mundial, da qual ela - assim como a autora - também participara e que mencionará mais adiante no romance, ao passar por perto de uma fábrica alemã desativada. Portanto, vemos que se trata de traumas antigos que ainda nela reverberam: "Ao pensar no que fora minha vida, subia em mim um torpor no corpo todo, uma tristeza, e eu achava que me aborrecia junto a você".⁷

Retomando Freud, Pereira explica que o "pânico" constitui um quadro clínico particular da angústia e que leva ao "esmagamento da linguagem" (PEREIRA, 2008, p.25). Neste sentido, observamos a afasia e a apatia de Emily, a protagonista da narrativa encaixada. Nela se manifesta, pois, o "pânico" com características passivas: ela era como uma "*dormeuse debout*" (adormecida de pé) (p.98) e tinha sempre uma atitude

⁵ Freud explica que: "[...] a repressão ocorre em duas situações diferentes - a saber, quando um impulso instintual indesejável é provocado por certa percepção externa e quando surge internamente sem qualquer provocação" (FREUD, 2001, p.17).

⁶ "*La mort sera japonaise. Elle viendra de la Corée*" (DURAS, 1987, p.14).

⁷ "*A penser ce qu'avait été ma vie il me venait un engourdissement de tout le corps, une tristesse, et je croyais que je m'ennuyais auprès de vous*" (DURAS, 1987, p.48).



infantil, como dizia o Capitão - "*like a child*" (como uma criança) (p.69); portanto, um quadro de extrema imobilidade que culminará no silêncio de sua escrita, de sua criação poética.

O desânimo, a completa inação de Emily incomodam, sobremaneira, a observadora protagonista que assim a descreve logo que vê o casal pela primeira vez:


Dir-se-ia que eram plantas, [...] intermediária, espécie de vegetais, de plantas humanas, apenas nascidas e já morrendo, apenas vivas e já mortas [...]. Condenadas a sucumbir como seres humanos, lá, sob nossos olhos.⁸

Freud explica que a "inibição é a expressão de uma restrição de uma função do ego"; além disso, afirma que "atividades como tocar piano, escrever ou mesmo andar ficam sujeitas a inibições neuróticas" porque "os órgãos físicos se tornam erotizados de forma muito acentuada" (2001, p.12). Assim, o desaparecimento do poema de Emily - "Tardes de inveno" - constitui para ela um trauma que provoca a inibição e faz cessar sua expressividade, a qual não retorna sequer ante a publicação de sucesso de sua coletânea, nem com o despertar de um novo amor (o vigia de sua propriedade).

Ainda que aparentemente vivesse uma boa relação com o Capitão, que dela cuidava com desvelo, guarda com resignação, sua mágoa ante sua incompreensão em relação aos poemas. Ela vive o "estupor melancólico", fruto da incompletude e do tédio rotineiro frustrante (cf. KRISTEVA, 1987, p.20). Embora aparentemente não tenha sofrido na guerra, nem guarde traumas de infância como a protagonista da narrativa principal, sua tristeza se origina igualmente em chagas, feridas antigas: o rompimento de relações com os pais ante a proibição do casamento e a perda de uma filha recém-nascida. Nesta ocasião, entrega-se ao "desespero" total (p.81), que com o tempo, parece ultrapassar, mas que ficará "*en suspense*", contribuindo para o agravamento de seu sintoma.

Seu desgosto leva-a à bebida: no Café, servem-lhe sempre muita cerveja preta ou um Bourbon, ainda que o marido a acompanhe e se mostre vigilante. Por outro lado, a projeção entre a narradora protagonista e Emily chega ao clímax, quase se

⁸ "*On aurait dit des plantes, [...] intermédiaires, des sorts de végétaux, des plantes humaines, à peine nés que déjà mourantes, à peine vivantes que déjà mortes. [...] Condamnés à s'affaler comme des êtres humains, là, sous nos yeux*" (DURAS, 1987, p.17).



materializando, quando aquela pensa em tomar sua bebida, aproximar-se dela, atraída, talvez pelo "[...] o desejo dessa pele de sal, de odor marinho e o rachado da sua boca no copo".⁹ Esse desejo de identificação ou de união revela o significado do romance: a fusão entre escritora e poetisa.

A relação entre os parceiros também é comparável porque nenhum deles é capaz de compreender a importância das obras das respectivas companheiras: o Capitão considera os poemas de Emily uma "traição", enquanto o outro mostra desprezo e despeito ante a elaboração da história da protagonista da narrativa principal. Verifica-se aí uma crítica da autora à postura comum dos homens que não suportam as mulheres que escrevem (cf. DURAS, GAUTIER, 1974, p.35-36).

Emily sequer imagina que o marido poderia ter extraviado seu poema, tenta esquecer o fato e até se culpa, atribuindo o desaparecimento a uma possível confusão de sua mente; contudo, sofre com a necessidade de separar-se de seu novo amor, o vigia de Wight ("o ser que tem percepção"). Por seu lado, a protagonista da narrativa principal, ante a indiferença do companheiro que repete várias vezes: "nada há para escrever" ("*Rien à écrire*") (DURAS, 1987, p.23, p.58) porque nada teria havido entre eles, teme constantemente um possível abandono que aconteceria por motivos financeiros.

Assim, ambas experimentam a "angústia da separação" (cf. PEREIRA, 2008, p.32), reconhecendo a impossibilidade de se viver plenamente um amor. Mesmo porque há tempos se arrefeceu o desejo sexual entre os casais: Emily por sua depressão e apatia e a outra pela decepção com o companheiro.


Entretanto apesar das hesitações, a protagonista da narrativa principal mostra-se produtiva ao longo do romance justamente à medida que o escreve. Portanto, em lugar da história de sua relação amorosa, acaba por narrar a dos ingleses, nela projetando-se, conforme foi visto.

Conclusão

À semelhança da narradora, sabe-se que Duras em seu romance autobiográfico, *O Amante*, nega a existência de sua própria história: "A história da minha vida não existe".¹⁰ (DURAS, 1985, p.12). Considerando que uma das precípuas funções da

⁹ "[...] le désir de cette peau de sel, de l'odeur marine et gercée (rachado) de sa bouche sur le verre" (DURAS, 1987, p.97).

¹⁰ "*L'histoire de ma vie n'existe pas*" (DURAS, 1984, p.14).



narrativa especular consiste em propiciar ao autor “contemplar-se como escritor” (DÄLLENBACH, 1977, p.30), veremos que o espelhamento das protagonistas, uma escritora e a outra poetisa, oferece a plenitude da imagem de escritora que não só escreve história, mas mostra sua aspiração de possuir uma aptidão como poetisa, para conseguir, como Emily, revelar "*toda paixão e desespero de cada ser vivente*".¹¹

Portanto, como autor imanente, Duras revela também seu desejo "infinito" de ser poetisa ou de escrever - ainda mais - poeticamente. A voz da autora aparece implícita ao longo do romance e culmina de forma clara, ao seu final, em longo parágrafo onde explicita sua estética:

Eu vos disse também que era preciso escrever sem correção, não forçosamente rápido, com toda pressa, não, mas segundo si próprio e conforme o momento que se atravessa, você mesmo, nesse momento, jogar a escrita, quase maltratá-la [...] deixar tudo no estado em que ela surge.¹²

Ainda que declare ser guiada por total espontaneidade em seu labor criativo, constata-se sua força poética entremeada à história ("que não existe"); as aventuras do casal inglês "viajantes das maiores distâncias da terra"¹³ ampliam a relação já esgotada ("*mourante*") de ambos os casais, levando-os à imensidão do Pacífico, aos abismos profundos, abissais, transformando essas viagens em alegoria da própria vida e dos relacionamentos humanos, sempre condenados à incompreensão, à separação e à morte.

Reforçado, o desejo de escrever, *leit-motiv* do romance, duplica-se na história encaixada, ante a tristeza sem fim de Emily, quando reprime sua vocação de poetisa, após a perda do poema fundamental. Já a protagonista da narrativa principal luta para conseguir escrever porque escrever "protegeria de um certo medo"¹⁴ que a persegue.

¹¹ "*toute la passion et désespoir de chaque être vivant*" (DURAS, 1987, p.77).

¹² "*Je vous ai dit aussi qu'il fallait écrire sans correction, pas forcément vite, à toute allure, non, mais selon soi et selon le moment qu'on traverse, soi, à ce moment-là, jeter l'écriture, la maltraiter presque [...] laisser tout dans l'état de l'apparition*" (Id., Ib., p.153-4).

¹³ "*voyageu[se]rs des plus longues distances de la terre*" (Id., Ib., p.67).

¹⁴ "[...] *ça protégerait d'une certaine peur...* " (Id., Ib., p.58).

Assim, vemos o medo e a melancolia perpassarem ao longo deste romance, confirmando a opinião de Julia Kristeva quando afirma serem esses sentimentos os geradores da escrita (1987, p.13).

Notas bibliográficas

BABCOCK, Philip. *Webster's Third New International Dictionary Unabridged*. Springfield, Massachusetts, USA: Merriam Webster Inc, 1993

BAJOMÉ, Danielle. *Duras ou la douleur*. Bruxelles : Ed. De Boeck-Wesmael, 1989

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*. Paris : Seuil, 1977

DURAS, Marguerite. *L'Amant*. Paris : Gallimard, 1984

..... *Emily L.*. Paris : Gallimard 1987

.....*O Amante*. Trad. Aulyde Soares Rodrigues, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985

DURAS, Marguerite, GAUTIER, Xavière. *Les Parleuses*. Paris : Gallimard, 1974

FREUD, Sigmund. *Inibições, sintomas e angústia*. Trad. Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 2001

KRISTEVA, 1987. *Soleil noir : depression et mélancolie*. Paris : Gallimard, 1987

PEREIRA, Mário Eduardo Costa. *Pânico e desamparo*. São Paulo: Escuta, 2008

O NOME DAS PERSONAGENS E A ATUAÇÃO MELANCÓLICA NO ENREDO DA OBRA O ARREBATAMENTO DE LOL V STEIN DE MARGUERITE DURAS - UMA REFLEXÃO A PARTIR DE LACAN.

Paulo Eduardo Oliveira Santos¹
Maria Silvia Antunes Furtado²

Resumo: Far-se-á uma reflexão a partir da atuação dos personagens de modo a elencar, de que maneira é estabelecido um tom de melancolia no enredo sob a égide constante da denominação daqueles que protagonizam e antagonizam na dinâmica das cenas, que criam imagens e sentimentos melancólicos, posto que o encadeamento da narrativa subjaz essas questões na obra de Marguerite Duras *O Arrebatamento de Lol V Stein*, os significados dos nomes das personagens, promovem maior entendimento de suas dinâmicas dentro do fazer narrativo, discorrer-se-á sobre alguns desses nomes: Lol V Stein, Tatiana, Michael Richardson e Jacques Hold, principalmente.
Palavras-chaves: arrebatamento; personagens; nomes; melancolia.

A obra: o deslumbramento de lol v stein de marguerite duras.

O ponto de partida aqui escolhido, diz respeito às personagens da obra de Marguerite Duras *O Arrebatamento de Lol V Stein*, já que ao tecer os fios de seu texto, a autora, tem em seus personagens a pérola de sua tessitura. Os significados dos nomes da maioria dos personagens da obra em questão, corroboram e promovem maior entendimento de suas dinâmicas dentro do fazer narrativo, faremos aqui uma breve consideração sobre alguns desses nomes:

Lol V Stein.

Lol V. Stein, que dá título a obra, é a protagonista da narrativa. Seu nome é uma cifra de Lola Valérie Stein. Enquanto as demais personagens têm nome e sobrenome, faltam letras ao nome de Lola, já que LOLA seria o hipocorístico de DOLORES (nome próprio, mas que tem sua tradução do espanhol ao português, se o consideramos como substantivo comum, por DOR, e que é reduzido ainda mais, quando, desse primeiro nome, é suprimida a letra A (indicação do gênero feminino). Aqui parece que Duras quer manter Lol em uma “crise de identidade de gênero (esquecida de si)”, com isso, nos remete também à questão do complexo de Édipo e castração ao eliminar essa letra seguindo o seguinte esquema: *LOLA > LOL*

Seu segundo nome reduzido aqui à letra V seria a redução de VALÉRIE, variante

1-Paulo Eduardo Oliveira Santos, mestrando em Teoria Literária letras da UEMA(Universidade Estadual do Maranhão) 2016. peoespanol@hotmail.com

2-Maria Silvia Antunes Furtado, professora doutora do mestrado em Letras da Universidade Estadual do Maranhão e orientadora do presente trabalho.

francesa do que seria em português – VALÉRIA, que significa “Valente, forte, saudável” ou ainda: aquela cheia de saúde ou de força. A redução para V, aqui, mostra como a cisão, o corte em que Lol opera e direciona o seu nome ao enrijecimento, ao embrutecimento e ao estático para a próxima etapa de seu nome (após o arrebatamento): **STEIN** que em alemão significa pedra.

Assim fecha-se o ciclo do nome aquela que passa pela dor (DOLORES), perde a saúde e a força (VALERIE), e sai de si por conta dessa dor para transformar-se em uma pedra (STEIN) inerte, ensimesmada, como se não pertencesse com as coisas desse mundo, e, não se identificasse mais com ele.

Tatiana.

Com o nome **TATIANA**, amiga de Lol, também podemos fazer uma alusão ao verbo francês **TATONNER** (*se diriger au toucher, sans voir- faire differents essais avant d'agir de se decider-hésiter*), registrado assim no Dictionaire de langue française, que significa em português: *indo ao toque, sem ver- fazer vários testes antes de agir para decidir -hesitação*.

Tatiana suscita o tato e o toque, o elemento corporal se mostra como uma potência através dela, o elemento pulsional, o desejante que tanto falta a Lol, porque sempre está exilada das coisas, absorta em seu mundo. Essa personagem, Tatiana, tem sua projeção na narrativa de modo relevante no que tange a sua participação no arrebatamento, posto que ao suscitar o toque como essência que a denomina, percebe-se que, de fato ela acompanhou Lol na infância, dado que: era com Tatiana que Lol sempre se isolava; na cena do arrebatamento ela segura a mão de Lol, e, quando adulta é dela o corpo que Lol vê do campo de centeio através da janela sendo despida e acariciada por Jacques Hold.

Michael Richardson

A primeira fase do nome composto do personagem masculino que primeiro se relaciona amorosamente com Lol: **MICHAEL**- significa "Quem é como Deus?", como uma indagação, uma variação do nome Michael para Miguel, também remete ao nome de um dos sete arcanjos de Deus mencionados na Bíblia como referencial.

Michael é a versão inglesa do nome de origem hebraica **MIKHAEL** (o mesmo que Miguel, em português), formado pela junção dos elementos **MIKHAYÁH** e **EL**, que quer dizer "**Quem é como Ele?**". Esse “Ele” aqui tomado como uma referência a **DEUS**. No entanto, é preciso ver que esse questionamento era entendido como uma pergunta

retórica, que insinua que ninguém é como Ele, de modo que assim, esse nome masculino reflete a onipotência divina.

A segunda fase **RICHARDSON** significa “príncipe forte” ou “príncipe corajoso”. Richard é a versão inglesa de Ricardo, nome originado a partir do germânico RICOHARD, formado pela junção dos elementos RIK, que significa “príncipe”; e HARD, que quer dizer “forte, corajoso”. Além da língua inglesa, o nome Richard é utilizado desta mesma forma entre os falantes da francesa, alemã, tcheca, holandesa e germânica.

Jacques Hold

Também se configura na obra com uma chave de leitura nossa a partir de Duras, já que seu segundo nome: HOLD permite uma associação ao verbo TO HOLD da língua inglesa que significa abraçar em português. Esse abraço masculino que no desenrolar da trama narrativa torna-se quase que necessário à mulher, Lol, em sua busca, já vem grafado desde o nome de seu personagem até a apoteose de sua atuação na obra, o que lhe confere uma sina a ser cumprida desde sua primeira aparição, de quando é citado por Duras na obra em questão.

O enredo- a artesanania do texto e mote.

Em *O arrebatamento de Lol V Stein*, é possível perceber que a artesanania do texto é ordenada em função do ocorrido no baile do Cassino de T. Beach, em que Lol, noiva de Michel Richardson, percebe seu noivo capturado pela chegada de Anne-Marie Stretter com quem dança num nível de envolvimento e sublimação; “Lol é deixada no baile, atrás das plantas verdes” (FURTADO,2012); ela assume um estado de fragmentação e de inércia que dura um tempo considerável, a imagem e a dinâmica do ocorrido no baile a deixa em suspensão.

Alguns podem cogitar que Lol sentira ciúmes, entretanto essa premissa, que aparentemente explicaria o estado posterior dela, não se sustenta, pois, Lol suporta o baile: “*Parecia que uma audácia impregnada de si-mesma, por si só, a fazia manter-se em pé*” (Duras, 1986, p. 10). Aquela que apareceu de súbito levou seu noivo: “*Tinha-o varrido com aquele não-olhar que ela passeava pelo baile?* ” (Idem, p. 11). É a partir desse episódio que a narrativa durassiana traçará todo o seu percurso, ou seja, tendo como mote do evento de T. Beach, em que o narrador apresenta os fatos de maneira bastante curiosa, já que não é Lol quem narra, senão terceiros: Tatiana, amiga de Lol desde a

infância, e Jacques Hold, com quem Lol estabelecerá uma relação mais íntima e profunda ao passo que a narrativa vai se instaurando. Este último, Jacques Hold assume a construção do texto, revelando-se sibilinamente no decurso da narrativa e aponta, também, para o fato de que Tatiana compõe com ele, os narradores, aqueles que contam de Lol, ou seja, vemos aqui claramente a peculiar forma de constituição do texto durassiano; percebe-se que a tessitura do romance ocorre na medida das memórias que os outros tem de Lol, assim, tudo que sucede a ela é fruto daquilo que dizem e que tecem a seu respeito, vemos aqui o sujeito Lol- constituída naquilo que é contado memorialmente dela- através de Tatiana e Jacques Hold, estabelece-se, assim, uma linha tênue entre o que de fato houve no baile de T. Beach- o real, e, aquilo que aparece no *córpus* da narrativa-irreal, conforme pontua o próprio narrador: Jacques Hold, posto que a versão dele, ele próprio diz ser invenção, e a contada por Tatiana, Hold chama de irreal, conforme em: “Aqui estão mescladas, do começo ao fim, duas versões ao mesmo tempo: uma irreal, que Tatiana conta e outra que invento sobre a noite do Cassino de T. Beach. A partir daí contarei a minha história de Lol V Stein” (DURAS, 1986, p.9), dessa forma vemos como a narrativa funciona. Jacques Hold revela, através do próprio texto que a trama que diz de Lol é da ordem do irreal e do inventado, pois Silvia Furtado aponta exatamente para essa questão quando diz:

“Vejam que a história se constrói a partir do irreal e do inventado. O narrador mostra os mecanismos da máquina. Não há mais a ilusão de que as coisas funcionam por si, mas é possível ver como elas funcionam, esse novo funcionamento, como se estabelece essa nova forma de representação.” (FURTADO, 2012)

A questão de como é concebido e arquitetado todo romance possibilita pensar que a própria Lol não poderia, ela mesma, contar de si, uma vez que aquilo que ocorrera no baile, foi traumático e causou nela uma espécie de corte da palavra, posto que Lol “ se finge de morta, parece mais justo que se faz inventar os elos que me faltam na história de Lol V Stein”. apud (FURTADO 2012).

Após o Baile, Lol não amava mais a Michael Richardson e cessava ali, naquele momento, o relacionamento de Michael e Lol. O objeto “olhar” funciona como estopim no trauma subjacente, porque da ordem do inconsciente, causa em Lol, diversas reações se repararmos sobre esse “olhar”; primeiro ela busca recalca-lo; depois ela o procura, mesmo sabendo que esse trauma causado na imagem possa ser, o principal motivo de sua “agonia”. Passam-se, então dez anos, e Lol passa um período de normalidade, em que conseguiu ficar estável, ocupa um só capítulo do livro de Duras.

Um período de dez anos se sucede para Lol, caracterizado por uma existência meio que sem corpo. Um corpo do outro, mas não dela. Como tinha sido, antes de Micheal:

“Tatiana não acreditava no papel preponderante deste célebre baile de T. Beach na doença de Lol V. Stein (...) ela retrocedia as origens da doença até um momento anterior, antes mesmo da amizade entre elas. Estas origens estavam ali, em Lol V. Stein, incubadas, mas impedidas de eclodir pela grande amizade que sempre a havia envolvido em sua família e em seguida no colégio. No colégio, diz Tatiana – e não era a única a pensar - faltava já algo a Lol para estar ali. Ela dava a impressão de suportar, com um tédio tranquilo, uma pessoa com quem ela devia parecer, mas de quem perdia a lembrança a cada mínima situação. Era uma maravilha de doçura e indiferença, mudava de amigas, nunca lutava contra o tédio, (DURAS,1964, p.25)

Esse período de “volta” aparente de Lol, parece-nos uma tentativa de ela enfrentar o que ocorrera em T. Beach, já que passara um outro período recalçando aquilo que lhe veio através da imagem na cena do casino com seu noivo. Além disso, os mecanismos com os quais o texto durassiano coloca o tempo revela que é possível criar atalhos, longas passagens e décadas são transpostas em um segundo. É o que permite a Marguerite fazer com que Lola, exatamente no primeiro dia em que sai de casa, e aqui percebe-se que esse “sair de casa” pode representar também, um sair de um período de reclusão em que a a imagem do baile se lhe cortou a palavra fazendo-a recalcar, e, por isso o encontro com Jean Bedford que, entre condoído e encantado com essa moça translúcida, por vezes, transparente; que possibilita a passagem da luz através de sua massa compacta sem que haja prejuízo na percepção das formas dos objetos; que não tem essência tendo-a; impreciso ou vago, beija-lhe a mão e pede em casamento sem tê-la visto uma segunda vez.

“Ele amava aquela mulher, Lola Valerie, aquela calma presença a seu lado, aquele jeito como se dormisse em pé, aquele apagamento contínuo que lhe fazia ir e vir entre o esquecimento e os reencontros com sua lourice (blondeur), deste corpo de seda que o despertar nunca mudava, desta virtualidade constante e silenciosa que ele nomeava sua doçura, a doçura de sua mulher.” (DURAS,1964, p. 34).

Na medida em que avança o narrador com a dinâmica do romance, Lol tenta se restabelecer pelas tarefas de sua vida de mulher casada e renovada:

“Lol torna-se uma dona de casa organizada e cuida da casa, das crianças e do marido. É apenas um objeto de escolha. Defende-se numa distância e numa ausência. Jean Bedford ama essa mulher. Acredita ter escolhido bem.” (DURAS, 1964 p. 39).

Lol estabiliza-se, ou pelo menos, percebe-se uma inclinação acentuada a ficar estável através da rotina da casa. Nesse período de casada para além de ser uma esposa

exemplar, pautada principalmente na organização da casa, ela encontra aí a serenidade de que precisa:

“Uma ordem rigorosa reinava na casa de U. Bridge. A arrumação dos quartos, da sala, era uma réplica fiel das vitrines da loja (...) Lol imitava, mas quem? Os outros, todos os outros, o maior número possível de pessoas. A casa, à tarde, na sua ausência, não era um palco vazio ou se encenava o solilóquio de uma paixão absoluta da qual o sentido lhe escapava” (DURAS, 1964 p. 43)

O texto avança e passado um período em que Lol, executa mecanicamente as tarefas que lhe concernem enquanto esteve casada com Jean valem como uma espécie de válvula de escape para que ela possa se reabilitar, posto que as mesmas funcionam como uma terapia.

Após esse período de estabilidade, Lol pensa em regressar a T Beach, por estar entediada de sua vida de casada, mas fica temerosa com a possibilidade de confrontar-se com as memórias vividas de um passado funesto, dessa forma, lança-se na empreitada de constituição de uma fantasia, na posição daquela que deseja.

Lol passeia pelas ruas de sua cidade S. Thalah, chega perto da estação que leva T.Beach e muda de ideia, mas ela precisava ter ido até lá como forma de confrontar o seu passado, mas se vê impotente para esse enfrentamento . Quando vê passar em sua janela um homem e uma mulher, tratava-se de Jacques Hold e Tatiana aquela que segurara sua mão na ocasião do baile. Lol, então, escolhe Jacques Hold, ele, sempre com o paletó abraçando os ombros, o mesmo abraço que ela, Lol, almeja. Começa a segui-lo e descobre o quarto de hotel em que Tatiana e Jacques tem seus encontros amorosos os quais ela passa a testemunhar. Observa tudo de um campo de centeio; inerte e extasiada.

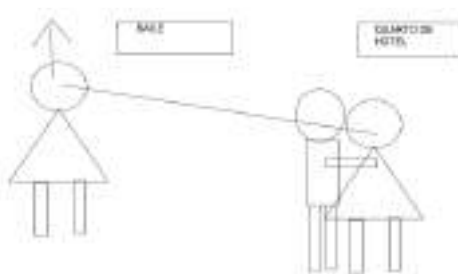
Lola, então, marca um encontro com a sua amiga de infância: Tatiana. Entretanto com o intuito de conhecer Jacques Hold, ela desperta nele a curiosidade, o interesse e o desejo, acendendo, assim, o amor dele por ela. Dessa forma, percebe-se a repetição, agora reconfigurada, da cena do baile. Nessa nova conjuntura é Lol que ocupa um lugar de destaque porque rouba para si o amante.

O desejo de Lol por Jacques Hold só é possível de realização numa virtualidade, ou seja, ela mesma não tem contato sexual com ele. Seu desejo é saciado desde que, Jacques ame e possua Tatiana. A imagem agora, não é mais capturada através das plantas, mas perpassa a visada horizontal de uma janela de um quarto de hotel. Lol satisfaz-se em compor uma mancha cinza no campo amarelo-dourado de centeio.

Assim Lol, obtém um pouco desse homem que abraça o corpo nu de Tatiana como a ela mesma, mulher desejanste. Essa imagem chega a Lol através dos reflexos do corpo branco de Tatiana, pois, a luz refletida por meio da pele branca, representa a via de realização de Lol, pois,

“O homem de T. Beach só tem uma tarefa a cumprir, sempre a mesma no universo de Lol: Michel Richardson, todas as tardes, começa a despir uma outra mulher que não é Lol e quando outros seios aparecem, brancos, sob o vestido preto, permanece lá, ofuscado, um Deus cansado por esse gesto de tirar a roupa, sua tarefa única, e Lol espera em vão que ele a retome, com seu corpo doente da outra ela grita, espera em vão, grita em vão.” (DURAS, 1986:37)

Dessa forma todo o romance do Arrebatamento de Lol V Stein ´dinamiza-se na conjectura dos narradores em revisitar a cena do baile, aquela que arrebatou ou deslumbra. A ordem dos fatos segue seu curso a partir do “trauma” que Lol sofre segundo o esquema abaixo:



O esquema anterior mostra a visão de Lol sobre o casal que se formara (o noivo de Lol e Anne-Marrie), que se atam em uma dança na qual, segundo Lacan, parecem estar soldados, a seta para cima partindo de Lol indica o (arrebatamento-deslumbramento).

Segundo Silvia Furtado(2012)

“O memorialismo literário em Marguerite Duras mostra acentuadamente o viés biográfico na criação literária. Há, em sua obra, a força da memória, a partir das recordações de sua infância em Saigon, dos tempos da guerra em Paris e da sua relação com a escrita. Entretanto, o viés ficcional é o que predomina em sua escrita. Lacan afirma que não é por conta de um sofrimento que ela repete a cena do baile, mas por um “nó que se reata aí”. Ele diz que “(...) o que é atado por esse nó é propriamente o que arrebatou”. Para ele, nesta cena em que Lol é “desinvestida de seu amante” esse significante se enrosca a outro significante que revela uma “nudez indizível”; ela fica sem palavras, presa em uma fantasia que repete, presa à cena em que Michael Richardson tivesse levantado o vestido preto de Anne-Marie Stretter.”

Referencias bibliográficas.

DURAS, Margurite. O deslumbramento de Lol. V. Stein. Trad. Ana Maria Falcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. FURTADO, Silvia, A Memória do Narrador em o Arrebatamento de lol. v. stein publicação na Revista Garrafa, 2012.

_____. Outros escritos. LACAN, Jacques. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol. V. Stein. Outros escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.



**AQUI ESTOU EU DIANTE DO ESPELHO:
O ENFRENTAMENTO DE SI NA ESCRITA ÍNTIMA DE LÚCIO CARDOSO**

Rafael Batista de Sousa (UnB)¹

Resumo: Tomando como ponto de partida as noções freudianas de "melancolia" (1917) e de "inquietante" (1919), o presente trabalho pretende investigar a tensa representação de si na escrita íntima de Lúcio Cardoso (1912-1968), compreendida no seu *Diário Completo* (1970). Considerando o deslocamento e o desdobramento do eu, a escrita do diário cardosiano revela uma tessitura marcada pela dor de existir e problematiza a si mesmo no enfrentamento da melancolia.


Palavras-chave: Melancolia; Diário; Inquietante; Lúcio Cardoso.

Phillipe Lejeune, em seu *Pacto Autobiográfico*, escreve que um diário possui a dupla função de fixar o passado, que se esvanece atrás de nós, mas também deseja apreender o futuro, como defesa de um esvanecimento no devir. Constitui, portanto, todo diário uma espécie de *Janus* bifronte, cujo olhar se volta a um só tempo para o que foi, mas projeta-se para o amanhã. É a "transmissão de algum *alter ego* perdido no futuro, ou modesta contribuição para a memória coletiva." (cf. Lejeune, 2014, p. 302).

Sendo assim, ao escrever um diário, o sujeito lança mão de suas memórias numa confecção ambivalente, uma vez que registra sua história, os fatos vividos, as emoções experimentadas; mas também produz uma imagem de si, diz ele como quer ser lido a *posteriori*. Há aí um combate incessante contra o esquecimento que nos une a todos num mesmo rebanho de desconhecidos. Trata-se, portanto, de uma escrita de um ser que, consciente ou inconscientemente, quer se inscrever de forma singular na história, no espaço e no tempo em que se insere.

Neste processo de autoengendramento, o diário vai se constituindo como um "corpo simbólico que, ao contrário do corpo real, sobreviverá" (Lejeune, 2014, p. 306), em cujas linhas se ensaia uma vida que desafia ou desloca os limites entre o real e o ficcional, entre o vivido e o inventado. Nem interessam tais liames, posto que é exatamente aí, neste entrelugar, que se inaugura um *locus creationes*, donde avulta uma história que se transfigura em memória, um ser vivente que se transmuta em ser criado. Interessa, conforme Lejeune (2014), o pacto que se estabelece entre autor e leitor, este sim determinante do modo de leitura que se vai empreender.

¹ Doutorando em Literatura Brasileira (UnB). Contato: rafael.batista@ifb.edu.br



Lúcio Cardoso, escritor nascido em Minas Gerais, mas radicado no Rio de Janeiro, cultivou por longos anos a escrita de diários. Dono de obras significativas, que desafiaram a seu tempo – e continuam a perturbar – os padrões estéticos vigentes, o autor de *Crônica da casa assassinada* (1959), ingressou definitivamente na carreira literária em 1934, com a publicação de *Maleita*. Neste livro inaugural, lido pelo largo da crítico como um continuador do romance de pendor regionalista, Lúcio narra história baseada na vida de seu pai, Joaquim Lúcio Cardoso, uma espécie de agente modernizador que funda uma cidade em meio aos restos de quilombo, em Pirapora, cidade mineira. Seu segundo romance, *Salgueiro* (1935), situa o enredo em meio do morro de Salgueiro, no Rio de Janeiro, traçando uma linhagem de três gerações às voltas com as paixões humanas e com a decadências das relações sociais.


No entanto, é com *A luz no subsolo*, em 1936, que Lúcio se fixa como uma das figuras de proa do romance de sondagem interior, de teor introspectivo. Este romance, cujo próprio título parece filiá-lo à corrente dostoievskiana, aprofunda a análise das paixões e promove um mergulho definitivo nos embates interiores das personagens, todas marcadas pela luta infundável entre o bem e o mal, com suas relações com Deus e com o mundo material.

Todos os romances e novelas² produzidos nos anos que se seguem funcionam com uma certa continuidade – com maior ou menor grau de evolução – desta pesquisa psicológica, de tom angustiada e obsedante, que marcam a produção cardosiana e o colocam no *front* de batalha contra o romance marcadamente regional, denunciata e social, que compõem a parte mais festejada e bem aceita do cânone nas décadas de 30 a 50. Além disso, funcionam também eles como uma preparação para aquela que o próprio autor reconhecia como sua obra definitiva, a *Crônica da casa assassinada*.

Este romance consolida os elementos dispostos e esparsos no escopo estético deste autor e o firma como um dos mais importantes ficcionistas brasileiros do século XX, ainda que sua obra pareça aos leitores contemporâneos rareada ou obscurecida.

A vasta produção ficcional – que agrega também textos teatrais, poemas, incursões pelo cinema, quadros e desenhos, – que vai do início da década de 30 ao

² *Mãos vazias* (novela, 1938), *O desconhecido* (novela, 1940), *Poesias* (1941), *Dias perdidos* (romance, 1943), *O escravo* e *O filho pródigo* (peças teatrais, ambas de 1943), *Novas poesias* (1944), *Inácio* (novela, 1944), *A professora Hilda* e *O anfiteatro* (novelas, de 1946), *Angélica* (teatro, 1950), *O enfeitado* (1954).



início da década de 60, quando Lúcio Cardoso é acometido de uma hemiplegia, que lhe paralisa todo o lado direito do corpo, impedindo-o, por isso, de falar e de continuar escrevendo, é atravessada pela escrita de diários. O autor manteve ao longo de todas essas décadas a escrita de diário. Chegou a publicar um volume em vida, no ano de 1961, pela editora *Elos*, no qual se têm os escritos compreendidos entre 1949 e 1951, e intentava publicar mais cinco volumes, compondo uma espécie de ciclo. Sobre este primeiro volume, escreveu Octávio de Faria: “Só nos faltava travar conhecimento com Lúcio Cardoso, autor de diário, que agora se nos revela em toda sua riqueza interior, aliadas a uma beleza estilística raras vezes atingida entre nós” (Cardoso, 1970, p. ix).


Em 24 de setembro de 1968, Lúcio falece deixando uma vasta obra ainda incompleta, textos inéditos inacabados, fragmentos, cadernos, que revelam uma consciência criadora inquieta e dona de uma das produções mais instigantes dentre os seus contemporâneos. No ano de 1970, a editora *José Olympio* publica o volume “*Diário Completo*”³, tomo que agrega o primeiro volume já publicado anteriormente e acrescenta um Diário II, com os registros de maio de 1952 a outubro de 1962, pouco antes do acidente vascular cerebral.

Em agosto de 1949, Lúcio registra:

Seria difícil dizer qual o motivo real que me leva a escrever este Diário, depois de ter perdido um que redigi durante vários anos (lembro-me que, naquela época, senti os meus dezoito anos emergirem a uma insondável distância de mim, enquanto eu experimentava, porque não confessar, uma inequívoca sensação de alívio, como quem tivesse atirado ao mar uma inútil e fastidiosa bagagem...) e de ter tentado outros que nunca levei a diante. (DC, p. 5-6)

Segundo ele, o “fato de sentir que que começo a viver experiências importantes”, o leva a empreender essa escrita “que talvez um dia alguém se interesse” e aponta de imediato para a presença de um outro, a quem o sujeito se dirige. Trata-se, conforme Lúcio, do “diabólico e raro prazer da confiança”, posto como a “suma de inspirações e pensamentos”. Neste trabalho, nos debruçamos sobre essa escrita-confissão, sobre o gesto confidencial que o diário de Cardoso engendra.

³ Doravante, as citações feitas do *Diário Completo* de Lúcio Cardoso serão indicadas pelas iniciais DC, seguidas do número da página. A edição de que nos valem é a da José Olympio (1970), constante das referências bibliográficas deste trabalho.



Diante dessa voz que se revela e que tem em sua verve o poder de enunciar um eu melancólico se vê também a necessidade de transfigurar-se em um outro em busca da reconstrução da identidade cindida. Para tanto, valemo-nos de dois trabalhos de Sigmund Freud (1856-1939) sob os quais se assenta nossa análise. Trata-se de “*Luto e melancolia*”, escrito em 1915 e publicado em 1917, e “*O inquietante*”, de 1919.


Um eu melancólico cardosiano

A concepção de sujeito para a psicanálise, pondo em xeque a formulação cartesiana vigente até o século XIX, revela um ser fundamentalmente marcado pelo desejo e por uma série de imagens e representações que formam o inconsciente. Revela-se como um ser cindido, calcado em dicotomias como consciente x inconsciente; desejo x realidade; em suma, um ser em permanente conflito. É alguém que traz consigo inexoravelmente um “outro”, outro que existe em função do desejo inconsciente, outro este que emerge dos atos falhos, dos sonhos, dos chistes, dos sintomas. Dicotomias (de dimensão oximóricas) que trazem já em seu cerne a relação entre o que é estranho e familiar.

“A genialidade de Freud está em ele haver compreendido que, para apreender as causas secretas que movem um ser (...), é preciso primeiro e acima de tudo, descobrir essas causas em si mesmo, voltar a si”, assim escreveu Nasio (1999, p. 13) apontando para este que é o movimento por excelência do processo psicanalítico – o profundo mergulho ao inconsciente, *locus* do prazer, das pulsões, dos instintos.

Para Freud a literatura foi imprescindível na formulação da Psicanálise; mais ainda, a literatura foi elemento *sine qua non* para a sua existência. Assim também a crítica literária ganhou mais um rico instrumento com o pensamento psicanalítico, uma série de recursos que, devidamente posicionados, podem iluminar questões singulares que sustentam a arquitetura estética dos textos e se mobilizam para perquirir a vida e dar inteligibilidade aos eventos que constituem a experiência humana.

Assim, literatura e psicanálise mantém intrínseca relação, ambas valendo-se da necessidade que todos temos de fantasiar para travar o enfrentamento da vida. “Enquanto o escritor cria personagens e histórias saídas de sua mente criativa, o psicanalista busca na fala de seus analisandos os diversos personagens que o habitam”,




afirma André Toso. De Sófocles a Dostoiévski, passando por Shakespeare e Goethe, Freud fez da literatura o pilar de seu pensamento. Nas palavras de Brandão:

É possível dizer que a literatura tem um ponto de tangência com a psicanálise, apesar de serem campos heteróclitos. A pulsão, assim como a coisa literária, representam-se, dão a ler algo do inominável; ou, ao contrário, apontam para uma ilegibilidade, opacidade que resiste a qualquer significação. Podem produzir metáforas, agindo por analogias, inventando significados ou excluindo-o; ou por metonímias, por deslizamentos que acabam por esbarrar no registro da letra, mais do que do significante. (Brandão, 2006, p. 17)

Em “*Luto e melancolia*”, Freud traça uma diferenciação entre essas duas categorias, que, ainda que se toquem ou que apresentem uma série de estreitamentos, constituem distintas formas de vivência da dor de existir frente às incompletudes que as experiências de perda – do outro e de si. “Via de regra, luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc.”, ao passo que a melancolia se define como

um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima, que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante expectativa de punição. (Freud, 2010a, p. 171-172).

Se, no quadro geral os traços que se exibem são estreitos, uma das marcas distintivas que se impõe está relacionado ao objeto da perda. O eu enlutado reage à perda de um ente amado, a quem devotou parte de sua energia vital, e que, não mais existindo, desperta o desprazer e o desinteresse em relação à realidade externa que envolve o amador, “a medida em que não lembra o falecido (...), e o afastamento de toda atividade que não se ligue à memória do falecido” (2010a, p. 173). O melancólico vive, muitas vezes, uma perda ideal, “o objeto não morreu verdadeiramente, foi perdido como objeto amoroso” (p. 174-5), são perdas que escapam à razão. Segundo Maria Rita Kehl os melancólicos “desconhecem tanto a natureza do objeto perdido como a origem da perda. Mesmo quando sabem nomear a quem perderam, não sabem dizer o que foi perdido junto com o objeto” (Kehl, 2011, p. 19). Trata-se, pois, de uma “perda de objeto subtraída à consciência” (Freud, 2010a, p. 175).



Segundo o psicanalista, a melancolia resulta em “um extraordinário rebaixamento da autoestima, um enorme empobrecimento do Eu” (Freud, 2010a, p. 175), que se torna, conforme a visão do sujeito, incapaz, indigna, execrável e desejosa de autopunição. A ausência de uma referencialidade objetiva, ou a idealização que configura a perda do melancólico, produz um deslocamento angustiante em que o próprio Eu se torna pobre e vazio. O melancólico volta seu ódio pra si mesmo no desconhecimento de um objeto a quem possa direcionar suas penas. Freud assinala:


Quando, em exacerbada autocrítica, ele pinta a si mesmo como uma pessoa mesquinha, egoísta, insincera, sem autonomia, que sempre buscou apenas ocultar as fraquezas do seu ser, pode ocorrer, pelo que sabemos, que tenha se aproximado bastante do autoconhecimento, e perguntamo-nos apenas por que é necessário adoecer para alcançar uma verdade como essa. (Freud, 2010a, p. 176-7)

Sendo assim, a melancolia produz “uma insistente comunicabilidade que acha satisfação no desnudamento de si próprio”. Quer se aproxime da verdade, quer dela se distancie, o desvelamento que se delinea do sujeito melancólico atesta a dor de existir e revela com toda a pujança do sofrimento a angústia do aniquilamento frente à obscuridade de suas perdas.

Percorrer o espectral que configura a razão do sofrimento é uma das marcas significativas da literatura cardosiana. A força íntima do testemunho perpassada pela tumultuosa gama de paixões violentas são traços notáveis no mobiliário estético do autor. No poema que inaugura o livro *Poesias* (1944), escrito provavelmente cerca de dez anos antes, se lê:

Nunca eu soubera o segredo da alegria alheia.
Ouvia os risos que enchiam o pátio de recreio
E sofria dessa dor sem nome de sentir a vida
Muito mais cedo que os outros a sentem.
(Cardoso, 2011, p. 205)

O poema, que recria pela *poiesis*, a infância do eu lírico prossegue questionando: “Mas que estranha maldição tinha tombado nos meus ombros/ para que só eu sentisse o frio das grandes árvores solitárias?”. Povoado de dúvidas e de angústia, a figura do menino é marcada pelo “medo do ruído que ouvia,/mas também tinha medo do silêncio que devora”. Sente-se assomado por uma “estranha maldição” sobre seus ombros, fruto




de medos e desejos que lhe vão na alma. Nesse sentido, o poema corrobora o projeto estético do autor, cuja força está na busca pela “funda dor de compreender/ o terrível e frágil segredo das horas”.

Em direta analogia à assertiva freudiana, a obra de Lúcio Cardoso é, tal qual o complexo melancólico, uma ferida aberta. Em suas páginas, o leitor se coloca diante de um eu lacerado pela luta travada diante das suas misérias, um corpo escrito que denuncia a todo instante o eco da sua solidão. No diário especificamente, este eu, chancelado pelo pacto autobiográfico, que resguarda pela sua assinatura, se põe a nu em um processo constante de autoquestionamento e de autoengendramento.

O *Diário Completo* agrega um sem-número de formas e temas. Nele se tem demarcada a inquietante verve criadora de Lúcio, por exemplo nos registros das filmagens do longa *A mulher de longe*, o qual o mineiro dirige, produz e assina o roteiro, ou comentando sua dimensão de dramaturgo e de artista plástico. Além disso, funciona o diário também como uma espécie de inventário de leituras de Lúcio Cardoso, posto que nele se acham as anotações de leitura, de Dostoiévski a Shakespeare, passando por filósofos, sobretudo franceses, componentes da gama de autores dispostos em sua biblioteca. Não se furtam das páginas deste diário comentários ácidos acerca da política de seu tempo, bem como críticas ferrenhas ao panorama da literatura dos decênios de 40 e 50. Ainda assim, as experiências altamente subjetivas mesclam-se ao tom aparentemente objetivo de tais entradas.

No entanto, a despeito desse caleidoscópico leque temático, reverberam de forma mais totalizante a busca implacável pela (re)construção de si nos limites da palavra. Palavra fugidia que parece faltar para dar conta da profusão de sentimentos que o compõe. Trata-se de uma escrita majoritariamente lírica encarnada nos desvãos do corpo narrativo que encena a passagem dos dias e das horas. A estrutura fragmentária, típica dos registros diarísticos, compõe, paradoxalmente, uma unidade de sentido cujo desejo recai sobre a necessidade de organizar “este mundo confuso que me habita” (DC, p. 104). Mundo marcado pelo intenso questionamento acerca de Deus e da religiosidade cristã, confessionalmente católica, do diálogo sobre a morte, pelas temáticas da solidão e do dilaceramento de si.

No diário, Lúcio Cardoso escreve:




Não, não compreendo a minha tristeza. Há certos dias em que ela é tão forte, tão densa, que parece subtrair outras parcelas do meu ser, enquanto me transformo numa nebulosa estranha, vagando entre as coisas como um condenado. Não há dúvida, nunca houve ninguém tão triste quanto eu. É um sentimento caudaloso, se nenhuma possibilidade de solução (...) Tristeza, minha alegria. (DC, p. 78)

O sentimento insolúvel de tristeza, somado ao sentimento de vaguidão e de abandono reverberam em outras tantas entradas dando forma ao discurso melancólico que constitui seus textos. Afirma Brandão que, “se o diário tem a qualidade do espelho que mostra o rosto desenhado com outros contornos, suas páginas transparentes se tornam opacas por um silêncio vazio de respostas” (Brandão, 2006, p. 97). Neste diário-espelho, Lúcio Cardoso experimenta até a exaustão essa antitética fórmula que faz da tristeza o contentamento. Antítese reveladora de uma espécie de gozo no sofrimento. O desconhecimento de das razões da dor, a que alude na passagem, é um dos pilares de sua sustentação. Trata-se de uma tristeza sem nome, que estilhaça o ser e o condena ao infortúnio.

Sintomaticamente, o escritor registra ainda:

Ah, como mudamos e como mudamos depressa! Como perdemos tudo, como os sentimentos mais fortes se dissolvem, como a vida é um contínuo e tremendo aniquilamento! Ah, como compreendo, sinto e vejo os meus desastres, os meus erros, os meus enganos! Como é triste essa dor de não poder reter coisa alguma, como é horrível ter perdido tanto, e como agora me sinto – e sempre, e cada vez mais – desamparado e triste! (...) Mas quem me devolverá o que fui, quem reconstituirá minha esperança perdida, a eternidade que imaginei nos meus dias de infância, a plenitude de um desespero que me constitui aos embates da vida feita de graça e tempestade? Em momentos como este, sinto apenas, fundamente, a tristeza de não sermos nada. (DC, p. 59)

Neste excerto do diário, novamente acentua-se o sofrimento, o que se mostra na forma acentuadamente exclamativa e interrogativa do trecho. Explora-se um conjunto lexical que colore de cinza e sombra o espaço-tempo da enunciação (desamparo, tristeza, aniquilamento, perda, dissolução, erros, enganos), soma-se a isso o questionamento, vide a enumeração de perguntas que o compõem. Questionamentos que contém elementos moldados pelo contraste entre o outrora e o agora – “aquilo que fui” e o que restou da passagem fugaz de um tempo impreciso, como se sinalizassem



uma perda irreparável datada longinquamente, como um retorno impossível a um estado de inteireza que se dissolve no presente. Elabora-se um discurso da perda sem se localizar o perdido, situa-o, portanto, no indizível de uma experiência frustrada e marcada pela desolação e pela melancolia.

Novamente a tristeza subjaz e permanece no centro do discurso melancólico do eu, angustiado e desamparado, que reconstrói o itinerário de sua memória. É ela que se constitui parte dos fragmentos que vão tecendo a sua identidade, em uma escrita marcada pelo automartírio. Nestes termos, Freud aponta que:

O automartírio claramente prazeroso da melancolia significa, tal como o fenômeno correspondente na neurose obsessiva, a satisfação de tendências sádicas e de ódio relativas a um objeto, que por essa via se voltaram contra a própria pessoa. (2010a, p. 184).

A repetitiva nota melancólica que marca o diário cardosiano é sublinhado pela constante sensação de solidão e isolamento, constantemente contemplada pelo eu que sofre e que faz do sofrimento o signo de sua existência. Diz ele: “A vida flui e reflui em mim como uma poderosa vaga – e sinto-me crescer em silêncio, petrificado neste destino que é o meu mistério, e a grande certeza da minha indescritível solidão.” (DC, p. 20). Ou ainda: “De ausências é que me formo. Revejo-me no espelho imenso da minha desolação – mas é assim de pedra que me quero.” (DC, p.20).

De acordo com Freud, para o melancólico, “queixar-se é dar queixa (...) pois tudo de desabonador que falam de si mesmos se refere, no fundo, a outra pessoa” (2010a, p. 179-80). Sendo assim, a voz que se levanta contra si mesmo o faz na impossibilidade de se dirigir a outrem, a quem se ligue conscientemente a sua perda. Lança sobre si o vasto repertório de infortúnios e esforça-se em pintar um autorretrato sem cor e sem vida, tentando localizar o ponto fulcral donde emerge o sofrimento, que, permanece no âmbito do incognoscível.

Talvez esteja aí a necessidade que Lúcio Cardoso tem de situar-se também como um outro na escrita. Flagrantemente, o sujeito do diário faz da escrita o espelho onde se mira e não se reconhece. Talvez seja a sua defesa diante da ignota razão do sofrimento. Outrar-se é, por assim dizer, fazer-se cindido em busca da unidade perdida.



O enfrentamento de si


Em diversas entradas do diário de Lúcio Cardoso, o penoso exercício de escrita de si se dá no enfrentamento de si como um outro: “(...) custo a reconhecer esses numerosos outros que me habitam e que ultimamente conduzem os meus gestos.” (DC, p. 79). Em setembro de 1949, escreve Lúcio um fragmento exemplar de um processo que se desenvolve frequentemente em sua escrita:

Aqui estou eu, como diante de um espelho. Minha imagem inteira se projeta – um esforço apenas, deteriorado por todas as espécies de sonhos. Sinto-me de pé à espera da transformação – sei, sei dolorosamente que me transformarei – e enquanto isto ouço escorrer dentro de mim este sangue escuro feito pelos detritos de tudo que amei, de tudo o que concebi e que supus mais alto. Há um inverno permanente que me cerca – sinto que me falam ao ouvido, palavras que ninguém jamais escutou – e a solidão traça seus estreitos caminhos, quando o mar bate e o tempo fala de suas débeis conquistas. Não somos ISTO – o que existe, está além, muito além de nós. As vozes que escuto, são sombras da verdade. A verdade é tudo ainda que não adivinhamos. (p. 21)

A força dessa escrita emana de um eu tirânico, cujo lirismo transborda e faz ecoar a força da sua subjetividade. O eu lírico coloca-se diante da escrita como que diante do espelho e faz da palavra o seu reflexo. Reflexo este enevoadado pelo “inverno permanente” que o cerca e que gera uma visão carregada pela melancolia. Há sempre algo de faltante, uma ausência ou um mistério no processo de desvelamento a que se propõe. O eu diante do espelho enxerga-se, mas não se reconhece, posto que atesta a transitoriedade a que esta imagem alude (“sei que me transformarei”).

O que se encontra projetado remete a uma espécie de “estranho familiar”, para adentrar a proposição freudiana. Em seu texto, de 1919, *O inquietante*, o psicanalista, tendo como ponto de partida um conto de E. T. A. Hoffman, afirma que “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (2010b, p. 331), mas que também gera o horror, a angústia, o medo, a rejeição.

Freud parte do verbete “*heimlich*”, que, de maneira ambígua, significa tanto o que é familiar, como algo secreto, oculto. A ambiguidade linguística, dessa maneira, aproxima “*heimlich*” do seu significante oposto “*unheimlich*”, que, em diversas



línguas, quer dizer estrangeiro, inquietante, desconfortável, sombrio, obscuro, assombrado, repulsivo, sinistro, suspeito, lúgubre, demoníaco. Isto é,


a ambiguidade do termo *heimlich*, tal como nos apresenta Freud, reflete aquilo mesmo que é o fenômeno do estranho – é exatamente o desvelamento dessa ambiguidade que nos faz assustar, esse ponto de encontro quando então não sabemos mais distinguir familiar e estrangeiro (Martini & Júnior, p. 376)

Freud assinala: “o mais interessante (...) é que a palavra *heimlich* ostenta, entre suas várias nuances de significado, também uma na qual coincide com seu oposto, *unheimlich*” (p. 337) ou “uma palavra que desenvolve seu significado na direção da ambiguidade, até afinal coincidir com o seu oposto. *Unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*.” (p. 337). O psicanalista cita ainda Schiller, para quem “*unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (p. 338). Ambiguidade que funda uma espécie de oximoro, fundando uma dialética em que os opostos se amalgamam dando vez a excêntrica experiência de saber-se desconhecido de si mesmo.

Sendo assim, aquilo que é estranho e repulsivo guarda profunda relação com o que é familiar, mas também oculto e secreto. Em seu diário, Lúcio Cardoso afirma: “Às vezes não é a vida que me interessa – mas o que me faz estrangeiro dentro dela.” (p. 39). Pensado à luz do debate freudiano, esse estrangeiro, tão próximo, mas também tão estranho a ele mesmo, remete a um desdobramento apontado por Freud em “*O inquietante*”, o fenômeno do duplo.

Essa duplicação aparece como uma defesa narcísica contra a morte. No texto freudiano, “a criação de um tal desdobramento” surge para “defender-se da aniquilação” (p. 351). Segundo Martini & Junior:

visando proteger-se da morte, o eu, via projeções e identificações, liga-se a sombras, espelhos, espíritos guardiões, crença na alma imortal etc. No entanto, conforme o eu alcança estádios mais complexos de desenvolvimento dos próprios contornos (indo além do narcisismo primário), este mecanismo torna-se uma armadilha. O duplo perde seu propósito original de proteção e torna-se persecutório, criando então figuras demoníacas e aterradoras, anunciando justamente aquilo de que se procurava escapar. (2010, s/p)



O eu diante do espelho em Cardoso aparece como este duplo de quem se fala para poder falar de si, mas também como presa da armadilha. Há aí um processo um deslocamento, uma transformação, que, em Lúcio Cardoso, ressoa como vozes que lhe habitam e lhe falam ao ouvido – como projeções de si mesmo.


Reverberações de um eu que se desdobra para poder narrar-se, figuras demoníacas surgidas da duplicação do ego, tudo compondo a forma de embate com o trabalho de mirar-se no espelho da escrita: “Os meus vazios, é o que reconquistei até agora. De ausências é que me formo. Revejo-me no espelho imenso da desolação” (DC, p. 20). Não à toa, o autor se refere ao diário como “este diabólico e raro prazer da confidência” (DC, p. 6).

Ademais, se o duplo é, para Freud, a fuga da morte, a escrita é, para Lúcio, em si mesma a luta constante contra a morte, contra o desvanecimento. Em sua escrita, a morte se faz presente constantemente, como uma sombra que ronda ou como um espírito que habita, como aquilo que é estranho, mas ao mesmo tempo entranhado, familiar: “desde há muito a morte se acha instalada dentro de nós (...) e a morte que nos espera, é a mesma que nos acompanha, como a sombra estrangeira que divisamos na limpidez dos muros” (p. 15). Comentando sobre o duplo, Freud analisa:

No Eu forma-se lentamente uma instância especial, que pode contrapor-se ao resto do Eu, que serve à auto-observação e à autocrítica, que faz o trabalho da censura psíquica e torna-se familiar à nossa consciência como “consciência”. (2010b, p. 352).

No diário cardosiano, esta representação duplicada ou especular se faz ver na forma e no conteúdo, imbricados e atados, na reconstrução desta identidade cindida. Eis uma passagem significativa em que tal fenômeno se ilustra:

O só humano. Esta coisa brava e quente que um dia, sem sabermos como, amanhece identificada em transe. Não sei em que espécie de espelho te reconheceste, e saudaste através da face fria que te contemplava, a forma exangue que desde então ostentaria o teu nome e a tua consciência. Ah, que ela vinha de longe, e atravessou inumeráveis madrugadas, pisando uma seara inerte onde tudo se fazia reflexo e o sentimento impreciso – até que, até que de repente tudo se fundiu, o caos formou o homem, e pela primeira vez a voz decepou clara a invasão do silêncio. A saudação foi breve, um olhar, um gesto de mão – ainda úmida dos contatos de infância, a mãe, a irmã, a janela grande sobre a paisagem de todo o dia. Aos poucos te viste juntando, um adeus esboçado no canto, quando as primeiras flores coroavam as mangueiras do quintal. Nem sei onde, nem




soube quando. Que importa? Uma pele de lontra, carinhosa e dourada, sobre o sofá grande da sala. Duas cegonhas de barro, o odor quente e nupcial das magnólias. De repente estavas completo: o ser parecia flutuar no mundo como à procura de um porto, e nesta brusca revelação da composição, adivinhaste a música chegada e o concerto impossível. Ainda tenho presente na memória a noite em que te acordaste e pressentiste o mundo autônomo, girando à parte do teu acontecimento. Sim, acontecias fora dos limites, em zonas inquietas e de acesso defendido. Não houve espanto, mas uma certeza crua, um relâmpago fulgurando brusco: estava desfeita a infância. (p. 225-6)

No fragmento, observa-se a enunciação de um “eu” que tem como interlocutor um “tu” – “Não *sei* em que espécie de espelho *te* reconheceste” –, ambos como figurações de um mesmo sujeito. Há um desdobramento em que o eu e o outro se revelam como dimensões de um mesmo ser. Uma imagem bipartida, uma forma especular sublinhada pelas pessoas verbais.

A escrita de alto teor lírico que encena a consciência do corpo é mediada por um eu que se distancia de si, na direção de um outro, para dar a ver um momento de descoberta, um rito de passagem. Tratar-se-ia da questão tão íntima e problemática da homossexualidade de Lúcio Cardoso? É sabido que isto sempre representou uma mácula para o poeta. Ainda que não se exponha e que trate do tema de forma sutil, ele registra em seu diário: “Não foi apenas todos os sexos que Deus me deu: também todas as formas de morrer” (DC, p. 295). A relação entre os sexos e a morte compõem o tom da penosa relação de Lúcio Cardoso com esta dimensão de sua vida íntima.

Sendo assim, o desdobramento que se processo constituiria uma espécie de defesa, uma ótica de preservação da intimidade, cuja aproximação só pode ser dar, paradoxalmente, pelo distanciamento. Ou seja, Lúcio Cardoso precisa distanciar-se de si para aproximar-se do eu que revela sua intimidade, suas descobertas, sua sexualidade. A delineação poética da descoberta vai acentuando imagens, com maior ou menor grau de precisão, de cores, de aromas, de texturas, num apelo sensorial que desvela o homem que surge rompendo a infância. Esse *tu* é o elemento essencial para a compreensão do eu. É nele e por ele que se pode perscrutar o universo íntimo. O mergulho em si só é possibilitado pela via do outro.

Freud afirma que o efeito inquietante do retorno do mesmo pode remontar à vida psíquica infantil, configurando deste modo o sufixo “*un*” como marca da castração, da repressão infantil. Deste modo, a escrita pressupõe uma forma de aproximação consigo



mesmo como forma de enfrentamento daquilo que habita o obscuro ou o reprovável, mas que, inexoravelmente, compõe a identidade do sujeito.

Considerações finais

A vinculação visceral entre vida e obra em Lúcio Cardoso nutre sua literatura com uma força íntima de testemunho. No caso do diário, especialmente, tal vínculo compõe a teia mesma em que a palavra vai sendo enredada, dando a ver o homem que produz a vida e que se produz a partir dela.

O difícil enfrentamento de si, neste processo de autodesvelamento e de autoengendramento, é perpassado por notas específicas cujo teor nos é iluminado pelo complexo melancólico freudiano, que atesta a ferida aberta de uma perda sem nome e sem objeto, que recai sobre o sujeito sob a forma de autodepreciação e de desinteresse pelo mundo. A imagem que emerge dos escritos cardosianos revelam um rebaixamento de si, calcado no incessante questionamento acerca das dores e do sofrimento que atestam a dor de existir.

Uma das formas de enfrentar-se para narrar-se e tornar a vida passível de ser narrada é o desdobramento de si, uma duplicação, que ora se faz ver como um estrangeiro, ora se dirige a um tu desentranhado do eu que se narra: “Tudo o que vivi, vivi como um estrangeiro (...) tudo retine em mim e me faz sofrer, porque exatamente tocam no meu íntimo a corda que está sempre em desacordo como o mundo.” (DC, p. 129).

Tem-se assim um penoso processo de escrita de si, um angustiante retrato moldado numa escrita que se faz limiar, tensionando a não mais poder as cordas que articulam os fragmentos de uma identidade cindida em meio ao vendaval das emoções, tecido da vida, revelados em um diário de autor.

Referências bibliográficas

BRANDÃO, Ruth Silviano. **A vida escrita**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CARDOSO, Lúcio. **Diário Completo**. Rio de Janeiro: José Olympio & Instituto Nacional do Livro, 1970.



_____. **Poesia Completa**. Edição crítica de Ézio Macedo Ribeiro. São Paulo: EdUSP, 2011.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In. **Obras Completas**. Vol. 12. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: _____. Sigmund Freud. **Obras Completas**. Vol. 14. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

KEHL, Maria Rita. “Melancolia e criação”. Prefácio à **Luto e melancolia**. Tradução de Marilene Carone. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2011.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MARTINI, André de; JUNIOR, N. Ernesto Coelho. **Notas sobre o estranho**. In: Tempo psicanalítico vol.42 no.2 RJ: 2010. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382010000200006
Acesso em: 19 jun 2016.

NASIO, Juan-David. **O prazer de ler Freud**. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

ADOLESCÊNCIA À LUZ DA PSICANÁLISE E DA LITERATURA POR MEIO DA ESCRITA DE DIÁRIOS.

Rosilene Felix Mamedes (UFPB)¹
Hermano de França Rodrigues (UFPB)²

Resumo:

Este trabalho é fruto da pesquisa do doutorado que tem como objetivo investigar a escrita de diários de adolescente à luz das teorias da literatura e a da psicanálise. Para isso, aqui, apresentaremos um reconto do nosso trabalho, ainda em fase embrionária, para mostrar a possibilidade de trabalhar o diário pessoal como uma literatura intimista que subjaz o inconsciente e as marcas psicanalíticas de adolescentes em seus registros.

Palavras-chave: Adolescência. Literatura. Psicanálise. Diário Pessoal.


Literatura e psicanálise: continuidade e descontinuidade na adolescência

Paralelamente ao crescimento das ciências, e, juntamente com as contribuições para a humanidade, eis que começaremos a discutir o impacto da Literatura, não apenas como arte, mas como esta representa o reflexo do cotidiano humano. É por ela que conseguimos descrever não apenas o tempo sincrônico mas, também o diacrônico de uma dada sociedade ou ciência. A Literatura se constitui de diversas formas, ora singularizada pelas belezas das suas construções e métricas, ora pluralizada representando as “formais plurais” de um povo, raça, gênero, ou simplesmente, na simplicidade da construção do repente popular ou do cordel. Em todas as suas formas a Literatura, por verossimilhança, representa o seu povo, sendo representação da realidade, seja real ou fictícia, além de ser:

[...] por ela que tomamos consciência de nossa humanidade, que pensa, que fala. Pois a língua que se aprende nas relações quotidianas com os pais e amigos só serve para agir: perguntar, responder, para viver. Em suma, só com alguma coisa como literatura (mesmo que tenha sido oral nas eras e civilizações sem escrita) que o homem se interroga sobre si mesmo, sobre seu destino cósmico, sua história, seu funcionamento social e mental. (BELLEMIN-NOEL, 2003, p.12)

¹ Graduada em Letras, mestre em Linguística e doutoranda PPGL/UFPB.

² Orientador do PPGL-UFPB.




Dessa forma, a Literatura é uma das formas de se representar e de se retratar não apenas uma sociedade, mas o homem em sua mais genuína essência. Assim, ao tentar desconstruir o conceito da estranheza dos formalistas russos, BELLEMIN-NOEL (2003, p. 13) tenta conceituar a Literatura como “escrita imaginativa” de caráter fictício, não sendo “literalmente verídica”. Assim, buscando definir Literatura, Bellemin-Noel se questiona a despeito da distinção entre fato e ficção, uma vez que “a própria definição é muitas vezes questionáveis”. Em outras palavras, conceituar a Literatura não é uma das tarefas das mais fáceis, pois se “a Literatura inclui muito da escrita factual, também exclui uma boa margem de ficção” (BELLEMIN-NOEL, 2003, p. 02).

Ademais,

Se o sentido excede o texto, existe falta de consciência em alguma parte. O fato literário só vive de receptor em si uma parte de inconsciência, ou de inconsciente. A tarefa que desde sempre a crítica literária se atribuiu consiste em revelar esta falta ou este excesso. Em suma, já que a literatura carrega nos seus flancos o não-consciente e já que a psicanálise traz uma teoria daquilo que escapa ao consciente, somos tentados a aproximá-las até confundí-las. (BELLEMIN-NOEL, 2003, p.13)

Concordamos com o autor que todo texto é inacabado, é dialético com o meio que ele foi escrito, e, sobretudo, com a consciência e a inconsciência, com o dito e o que não foi dito. Em Literatura nem tudo que foi dito é essencialmente verdade, e nem tão pouco apenas fictício, há uma constante interação entre o sujeito, seu consciente e inconsciente. Por este motivo, é frutífero buscar a compreensão humana a partir de suas marcas textuais, investigando como os sujeitos se colocam em determinados textos, especialmente, em textos que são caracterizados pela subjetividade e marcas pessoais que subjaz as impressões deixadas em suas escritas, como por exemplo: cartas pessoais, diários pessoais, autobiografias e etc. Nesses textos, podemos abstrair situações pessoais que demarcam as sensações e subjetividades humanas a partir da óptica do eu que escreve, como ele pensa o seu cotidiano, suas frustrações, suas inquietudes, seus anseios, e por que não dizer seus amores? Neste sentido,

A doutrina psicanalítica apresenta-se de maneira quase análoga: um aparelho de conceitos que constroem o psiquismo profundo, e modelos de decifração. Se o corpo dos textos e o instrumental teórico




pertencem a ordens diferentes da realidade (um material contra instrumentos de investigação), é preciso não perder de vista que a visão do mundo das belas-letas e a marcação dos efeitos do inconsciente funcionam do mesmo modo: são duas espécies de interpretação, maneiras de ler, digamos leituras. (BELLEMIN-NOEL, 2003, p. 13)

O adolescente como sujeito psicanalítico se insere em um contexto social recheado de situações adversas, marcado pela sua própria essência humana que rompe com um mundo infantil e passa abruptamente por mudanças físicas e psíquicas. É nesse momento, que o adolescente, muitas vezes, contra a sua própria vontade, rompe com o estado de dependência da infância e passa a assumir posturas ditadas socialmente que o obrigam a ter padrões físicos e sociais que, quase sempre, vão de encontro a sua psique ou biótipo. Na busca desse protótipo do ser ideal, esse sujeito tão antagônico busca se inserir em grupos sociais sejam eles por universos estigmatizados de padrões de belezas, referências musicais, ou até mesmo pressão familiar para a escolha da carreira acadêmica que deverá seguir após o ensino médio. Como se enquadrar ou se reconhecer nesse novo universo? De que forma este adolescente pode encontrar o seu eu ou até mesmo se reconhecer como sujeito social, sim, mas também individual, mas, sobretudo, dono dos seus desejos e de suas escolhas?

Assim,

(...) se impulsos cheios de desejo forem reprimidos, sua libido se transformará em ansiedade. E isto nos faz lembrar que há algo de desconhecido e inconsciente em conexão com a sensação de culpa, a saber, as razões para o ato de repúdio. O caráter de ansiedade que é inerente à sensação de culpa corresponde ao fator desconhecido (FREUD [1913- 1914], p.47/48).

Nessa citação de Freud imprime muito sobre o ser-adolescente, uma vez que por essência, essa fase é constituída de inquietações, oscilações e impulsos. Como não compreender essas vontades e desejos a partir das relações dos signos/significantes (conceitos de Bakhtin e Lacan), uma vez que o eu-adolescente reflete em seu comportamento suas histórias e vivências? Além da dialética social coloca o adolescente, como ser oriundo do meio, mas que devido às suas condições psicossociais acaba agindo a partir de suas inquietações e, principalmente dos impulsos. Assim, segundo Blos (1998, p. 102)



Tanto o menino como a menina voltam-se agora, com maior vigor, para o objeto extrafamiliar libidinoso, isto é, o processo genuíno de separação dos laços objetais maduras. O caráter marcante da adolescência inicial está na decaatexia dos objetos amorosos e incestuosos; assim, a libido objetiva que está solta, livre, clama por novas acomodações.

Embora a nomenclatura catexia tenha sido utilizada por Freud em 1913, já havia referência em suas obras sob a nomenclatura de “suprido de energia”, “carregado de uma soma de excitação”³. Assim, neste momento suprime no adolescente os desejos amorosos e incestuosos, passando, assim, a acomodar essas vontades em outros desejos. Dessa forma, como tudo que é novo é perturbador, esses desejos chegam aos adolescentes como pulsões. Em outras palavras, o superego “entidade controladora cujas funções são inibir e regular a auto-estima, diminuir de eficiência, deixando o ego sem orientações simples e permanentes da consciência.” (BLOSS, 1998, p. 102).


Como a supremacia do ego sobre o superego, a autoridade deste sobre aquele torna-se inferiorizada, conseqüentemente, afeta “seus esforços próprios para mediar as pulsões” (*Idem*). Com o afastamento dos pais, os conflitos edipianos e a “decaatexia abrange também suas representações objetais e seus equivalentes morais internalizados, que residem no superego.” (*Idem*)

Para Bloss (1998, p. 103),

Nessa idade, os valores, padrões e leis morais adquirem apreciável independência com relação à autoridade dos pais, tornaram-se egossintônicos e operam em parte dentro do ego. Não obstante, na adolescência inicial o autocontrole ameaça entrar em colapso e, em casos extremos ocorre a delinquência.

Dito de outra maneira, o ser-adolescente é banhado por situações de continuidade e descontinuidade que marcam esta fase de transformações em diferentes estágios humanos. É nesse momento, que o comportamento e as pulsões afloram com mais efemeridade e, paradoxalmente, com mais força. As relações com a família recaem para um segundo patamar na escala de prioridade, pois já houve ou está havendo as

³ O conceito de decaatexia faz menção ao conceito freudiano em que a catexia é a concentração de energia psíquica de um dado objeto.



rupturas edipianas. Cabe salientar que segundo Blos (1998, p. 103) “algumas crianças não sentem nenhum conflito em relação aos pais; reprimiram a pulsão sexual, ou essa pulsão é baixa, e, portanto, o ego tem a capacidade de dominá-la.”


Além do caráter da sexualidade está mais aflorada, essas pulsões também são direcionadas para o Outro, idealizado, quase sempre para o/ a menino (a) na figura de um (a) amigo (a), com “significações e importância até então desconhecida”. É importante salientar que as escolhas objetal para esta fase, tem como exemplo, o parâmetro narcisista. A figura do amigo é idealizada, de forma que o adolescente passa a desejar certas qualidades identificadas no amigo, e que ele não possui. Para ele, a qualidade desejada pelo seu eu-adolescente passa a ser de sua propriedade, já que é do seu amigo.

Na adolescência propriamente dita essa busca da de relações objetais assume novos aspectos, diferentes dos que predominaram nas fases da pré-adolescência e adolescência inicial. O encontro de objeto heterossexual, possibilitado pelo abandono das posições narcísica e bissexual, caracteriza o desenvolvimento psicológico da adolescência propriamente dita. Mais precisamente, devemos falar de uma afirmação gradual da pulsão sexual adequada, que entra em ascendência e faz com que a ansiedade conflitual cada vez mais pressione o ego. (BLOS, 1998, p. 118)

Neste sentido, percebemos a clara continuidade do comportamento do adolescente e, como ele vai se adaptando às novas situações e sensações. “Para Freud, a pulsão sexual, diferente do instinto sexual, não se reduz às simples atividades sexuais que costumam ser repertoriadas com seus objetivos e seus objetos, mas é um impulso do qual a libido constitui a energia”. (ROUDINESCO, 1944, p. 629)

Assim, reagimos e agimos por pulsões, e de forma contínua exploramos novos desejos e reconhecimentos por meio da satisfação, para Freud:

O caráter sexual das pulsões parciais, cuja soma constitui a base da sexualidade infantil, define-se, num primeiro momento, por um processo de apoio* em outras atividades somáticas, ligadas a determinadas zonas do corpo, as quais, dessa maneira, adquirem o estatuto de zonas erógenas. Assim, a satisfação da necessidade de nutrição, obtida através do sugar, é uma fonte de prazer, e os lábios se transformam numa zona erógena, origem de uma pulsão parcial. (ROUDINESCO, 1944, p 629)




Embora sejam evidentes as novas descobertas e a fase de intensos conflitos, para o adolescente o novo é assustador, pois além dele lidar com as suas pulsões, entendido, aqui como impulsos, situações internas do seu ser, é preciso conviver com a gama de imposições sociais que vão desde à sua sexualidade até o consumismo, o que é dito como moral e amoral. Portanto, como não pensar este adolescente a partir das suas escolhas? Dos seus vínculos de afetos? Da sua maneira de se comportar na sociedade?

Ser adolescente, hoje, significa possuir determinado estereótipo ditado socialmente, seja por valores ou por comportamentos de determinados grupos sociais. Há na atualidade um engessamento moldado por rótulos sociais que direcionam os sujeitos a fazerem as suas escolhas. Essas situações acabam refletindo no comportamento da sociedade como um todo, e, principalmente nos adolescentes por eles serem alvo fácil para uma sociedade consumista. Assim, consumir os bens de consumo impostos por marcas conhecidas, ter o corte de cabelo ou a cor da moda, significa, muitas vezes ser aceitos no grupo desejado. A partir disso, como dizer que o adolescente é dono de suas vontades e desejos? Como não concordar que o inconsciente está imerso inconscientemente aos ditames dessas vontades? Como o adolescente se reconhecer de forma singular pode meio de um mundo tão plural?

Como afirma Adorno (1955, p.181):

(...) em uma sociedade irracional o eu não pode cumprir adequadamente a função que lhe foi designada por essa mesma sociedade. Necessariamente recaem sobre o eu tarefas psíquicas que não podem se unir com a concepção psicanalítica de eu. Para poder se afirmar na sociedade, o eu tem que reconhecer e desempenhar conscientemente suas funções. Para que o indivíduo leve a cabo suas renúncias tão insensatas que lhe são impostas, entretanto, o eu tem que estabelecer proibições inconscientes e, mais ainda, manter-se ele mesmo na inconsciência. (...) Na medida em que tem que representar tanto as necessidades libidinosas como as de autoconservação real, impossíveis de se unir com elas, está submetido iniludivelmente a uma exigência excessiva.

É em meio a todas essas inquietações e pulsões que os adolescentes estão imersos que encontramos os maiores dilemas e desafios tanto para as escolas, como para as famílias, tendo em vista que a cada tempo que passa as relações entre filhos/pais e escola / família se complexificam e ao mesmo tempo, se tornam mais urgentes de serem



discutidas em debates sociais. Temos na verdade, um adolescente que enfrenta além de antagonismos psicossociais, da sua própria genética, um ser que é obrigado a lidar com situações adversas às suas vontades e controle, sendo muitas vezes reprimido com imposição de padrões de cunhos sexuais, culturais ou até mesmo em suas ideologias religiosas. Ser adolescente não é uma tarefa das mais fáceis, pois além de lidar com os demônios interiores é preciso lidar com a obrigatoriedade de (re) significar as suas escolhas e colocar muitas vezes em cheque os seus desejos por meio das imposições e ditames sociais.


(Re) significando o eu-adolescente por meio do gênero diário

No princípio, o homem buscou a comunicação por meio de desenhos em cavernas, por meio da representação de desenho que refletisse o seu meio social. Neste período, a escrita teve como função comunicar-se através de registros, nos quais fossem possíveis transmitirem algo para outras pessoas. Nesta fase inicial dos registros, não havia uma linearidade, por este motivo, não é considerado como escrita, uma vez que não há uma sequência lógica gráfica.

Com o surgimento da escrita houve um avanço significativo nas relações humanas, e, uma vez que é a partir dela temos uma ferramenta importante para a memória humana, posto que ainda em sua fase inicial, a finalidade maior da escrita era para auxiliar o comércio nos acordos financeiros. Com o tempo, mais uma vez essa finalidade passou a ser ampliada para registros em diferentes situações e finalidades. Com este advento tornou-se possível ultrapassar limites históricos e geográficos e levar informações para diferentes povos em diferentes tempos. Assim, se temos a escrita de um lado, temos a sociedade de outro, e em meio as duas, temos alguns agentes que influenciam o processo da escrita. De um lado, temos o sujeito repleto de desejos e vontades que busca em palavras uma forma para expressar o seu eu. De outro lado temos a palavra que é “preche de respostas”⁴, e de sentidos plurais que se expressa pela singularidade da escrita uma forma multifacetada de se expor.

São nesta discussão que alicerçamos as nossas inquietações, já que para se compreender a sociedade, temos que remetermos a teóricos, que ousaram escrever e


⁴ BAKHTIN, Marxismo e Filosofia da Linguagem (2006).



teorizar sobre um dado assunto, aqui, nos restringiremos a abordar a Psicanálise como ciência e a Literatura como arte que busca na escrita a forma de retratar as suas inquietudes que imprimem com palavras sensações e emoções como formar de retratar características humanas e sociais. Para isso, falar em escrita, é falar em autor, leitor e situações comunicativas. Para colaborar com a discussão sobre a produção textual e o diário pessoal como gênero textual híbrido retomaremos a teoria bakhtiniana dos gêneros discursivos que coloca o texto como enunciado discursivo reflexo do social, sendo cada vez menos propícia à individualidade da linguagem, com exceção do gênero do discurso que exige uma forma padronizada em muitas modalidades, como, por exemplo, os documentos oficiais de ordem militares. O autor ainda acrescenta que os sinais individuais não fazem parte do plano discursivo “os enunciados e seus tipos são, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem”. (BAKHTIN, 2006, p. 268).

Falar em gênero textual, remete-nos a uma discussão que coloca o texto, como produto social a partir de diferentes esferas discursivas. Falar em esferas discursivas, por sua vez, nos remete a diferentes situações comunicativas que estipulam as especificidades de cada texto. Por um lado, um sujeito que precisa se expressar, de outro lado um texto que precisa seguir os moldes padronizado pela situação comunicava. Assim, quando um sujeito escolhe um determinado gênero, ele precisa se adequar às formas adequadas para esta produção tanto no universo intratextual, de ordem microtextual, como no universo macrotextual, entendido, aqui, como todas as características alheias ao aspecto textual que interfere em sua produção.

Em outras palavras, assim, como a linguagem é dialética o texto, que também é uma forma de linguagem, em sua mais ampla significação, seja ele oral ou escrito também os são. Ademais, assim, como foi no início da escrita há uma evolução contínua das formas de produções textuais, que acompanham o avanço social, bem como as tecnologias e a evolução humana. Dessa forma, desde o início das discussões sobre os gêneros textuais, em Bakhtin, na obra *Estética da Criação Verbal* (2006), os gêneros textuais foram divididos em primários e secundários, a partir desse debate, muito já se estudou e muitas discussões foram travadas em torno dessa temática. Para Bakhtin os gêneros “elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominam gêneros discursivos” (2006, p. 262). Neste sentido, pensar no diário




peçoal, é pensar em esferas discursivas que envolvam enunciados tecidos por uma teia dialógica que perpassam as linhas escritas na relação íntima existente entre o ser que escreve, e o ser que está transfigurado por meio de diversos discursos ali impresso.

Mesmo assim, muito ainda há para se discutir, pois há uma infinidade de gêneros já determinados, e muitos outros que se criam devido às necessidades sociais. Como os gêneros são reflexo do social e das necessidades que a sociedade demanda há muitos gêneros primários ou não que se mesclam e formam novos gêneros textuais, criando assim gêneros híbridos. Como exemplo dessa evolução, podemos citar a carta pessoal que evolui para o e-mail, mantendo características do seu gênero primário. Embora haja uma gama de exemplos de gêneros textuais, iremos nos deter a abordar o diário pessoal e suas características. Embora ele esteja atualmente em desuso, tivemos um grande uso dele há décadas atrás, e, sobretudo, a importância do seu uso na fase da adolescência, que em muitas fases da história era oprimida pelas imposições dos pais ou da própria sociedade. Neste momento histórico o uso do diário era utilizado como confidante, era nele que as meninas, especialmente, colocavam suas descobertas, suas paixões, seus medos e desejos mais profundos. Por este motivo, escolhemos este gênero para nos ajudar a decifrar a fase da adolescência, entendendo-o como gênero híbrido e literário, que passou historicamente por diferentes evoluções históricas, mas que guarda em suas páginas a chave para abrir o inconsciente dos adolescentes, por meio da continuidade e da descontinuidade do comportamento humano.

Em outras palavras,

Literatura e psicanálise "lêem" o homem na sua vivência cotidiana tanto quanto no seu destino histórico. Elas se assemelham mais profundamente por excluírem qualquer metalinguagem: não há diferença entre o discurso que se faz sobre elas e os discursos que as constituem. (BELLEMIN-NOEL, p.13)

Por compreendermos a importância da escolha do gênero para a compreensão dos sujeitos é que optamos pelas análises a partir dos diários pessoais dos adolescentes. Entendemos que é nesse gênero textual que encontraremos a maior urgência humana, que é a necessidade da comunicação, de se expressar, de falar, mesmo que seja em




nosso silêncio em nossos monólogos mentais, estamos o tempo todo nos expressando e nos comunicando.

A literariedade (a defamiliarização) não resulta da utilização de elementos linguísticos próprios, mas de uma organização de elementos linguísticos próprios, mas de uma organização diferente (por exemplo, mais densa, mais coerente, mais complexa) dos mesmos materiais linguísticos cotidianos. (COMPAGNON, 2001, p. 42)

É assim com o diário, o sujeito quando escreve ele está exteriorizando os seus monólogos por meio da escrita, e no seu diário, seu melhor e maior confidente irão guardar seus segredos impúblicáveis, aqueles que subjazem do seu inconsciente. Assim, segundo Compagnon (2001) o que define um texto literário não é o contexto de origem desse texto, mas o uso que sociedade faz dele, separando-o de seu contexto de origem. Na origem do diário pessoal, tínhamos a necessidade de contar seus segredos para “alguém” que manteria total sigilo. Nele, seus relatos eram privados, para conhecimento apenas do sujeito que escrevia. Com o avanço social e tecnológico o diário que antes era apenas privado, passou por uma evolução, e o que antes era privado, na atualidade, houve uma evolução, e o que antes era privado passou a ser de caráter público expostos na internet, pelos blogs. Dito de outra maneira, estes gêneros que se mesclam e se cruzam marcam uma dialética discursiva, responsiva com formas plurais para se caracterizar o quanto esferas discursivas.

O gesto da escritura refaz o trajeto do desejo entre sua ausência e o discurso verbal em que se registram suas figurações através de imagens e depois por palavras – bem entendido, com a condição de que eu se trate de uma escritura livre, de uma escritura solta, “de ficção, portanto, governada pelo desejo”. (BELLEMIN-NOEL, p 48)

Assim, agregar a psicanálise com a literatura nos possibilita pensar o eu, não apenas como sujeito agente e dono do seu dizer, como afirmam os estudiosos da linguagem, teremos a oportunidade, sobretudo, de investigar o sujeito psicanalítico sob à luz de Freud desvendado os sonhos, os desejos e sobretudo o inconsciente desse eu, pelos efeitos de sentidos que ele exprime nas palavras dos diários. Um eu que perpassa as linhas escritas e adentra o eu do inconsciente que aflora a partir da escrita e de suas marcas. Essas associações “seguem o sonho: não seria legítimo pensar que pelo menos, uma parte dela pode proceder à formulação de um texto?”



Sim, claro que sim, pois um texto parte do diálogo entre o autor e o que ele exprime seja dito em palavras orais ou escritas, ou seja, até mesmo no que ele não verbaliza, mas há um sentido coeso e coerente. O conceito de texto para muitos autores está atrelado à codificação alfabética, porém sabemos que esta noção já foi sobreposta pela Linguística, sobretudo pela teoria dos gêneros discursivos, em que veicula o conceito de texto as diferentes esferas discursivas, na qual o autor segue uma estrutura fixa textual, adequando a linguagem ao que a esfera discursiva e o gênero textual propõem. Dessa forma, o sujeito quando escreve, ele se coloca no texto, deixando suas marcas psicanalíticas a partir de sua subjetivada. Dito de outra maneira, a escrita vista por este prisma nos possibilita compreender o diário, como uma escrita intimista, por vezes fictícias, pois nem sempre os adolescentes escrevem a partir dos registros reais, dessa forma, podemos considerar que o diário pessoal, faz parte de uma literatura intimista a partir das narrativas registradas de forma confessional e/ou intimista.

Conclusão

Dessa forma, pensar na escrita de um diário por um adolescente, é refletirmos muito além do que o que o próprio diário e suas linhas podem nos oferecer. Muito embora já tenhamos dito que o diário agrega valores pessoais, e traz em si uma relação próxima com o seu “dono”, ele nos proporciona a possibilidade de pensarmos sob a óptica do diário como gênero híbrido (estrutural) e, nos eleva a possibilidade de refletirmos sobre a condição desse eu-psicanalítico a partir de conceitos e noções freudiana, mas sobretudo pensar esse eu a partir das suas impressões e marcas de subjetividade. E ainda, repensar a respeito da idealização dos desejos dos adolescentes, que muito embora estejam registrados, no universo adolescente essa idealização, nem sempre se concretiza, e o que há muitas vezes são devaneios de um eu-lírico descobrindo as nuances da vida fora do subjugo dos seus pais. Ali naquelas linhas é o local onde este adolescente pode expressar-se com liberdade, sem a ojeriza e as cobranças do Outro, que se mostra alheio aos seus gritos e impulsos. A sua voz impressa naquelas linhas “é delegada, torna-se efetiva, gratificante, uma vez refletida pelo Outro (e aí, encontramos sem dúvida o ideal do *ego*)”. (BELLEMIN-NOEL, p. 43).

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 5. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____; VOLOCHÍNOV, V. N. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 13. ed. São Paulo: HUCITEC, 2009.

BELLEMIN-NOEL, Jean. **Psicanálise e Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1978. BLOS, Peter. O ego na adolescência. In: *Adolescência: uma interpretação psicanalítica*/Peter Blos; tradução de Waltensir Dutra; Revisão Monica Stahel.- 2ª ed.- São Paulo: Martins Fontes, 1998.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria – Literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

CORDEIRO, Ewerton Fernandes. **O inconsciente em Freud**. In: Portal da Psicologia. Disponível em: <http://www.psicologia.pt/artigos/textos/A0745.pdf>

CROCHIK, J. L. (1997). Preconceito, Indivíduo e Cultura. São Paulo: Robe Editorial.

CROCHIK, J. L. (1998). Os desafios atuais do estudo da subjetividade na Psicologia. In: *Psicologia USP*, 9(2), p.69-86.

EAGLETON, Terry. Introdução: O que é Literatura? In: *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003

FREUD, Sigmund. **Estudos sobre a histeria (1983-1985)**. São Paulo, Companhia da Letras, 2010.

_____. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1091-1905)**. São Paulo, Companhia da Letras, 2010.

J ... o. Nasio, **A histeria : teoria e clínica psicanalítica**. Tradução, Vera Ribeiro. -Rio de Janeiro: Jorge Zahar. ed. 1991

LACAN, J. (1946 / 1998). Formulações sobre a causalidade psíquica. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

ROUDINESCO, Elisabeth, 1944 — R765d *Dicionário de psicanálise*/Elisabeth Roudinesco, Michel Plon; tradução Vera Ribeiro, Lucy Magalhães; supervisão da edição brasileira Marco Antonio Coutinho Jorge. — Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LAÇOS AMOROSOS, CORPOS MUTILADOS: O VÉU PERVERSO DO DESAMPARO

Silvio Tony Santos de Oliveira (UFPB)¹
Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues (UFPB)

A Literatura é um espaço criativo, potencial, de fantasias e ilusões, que busca, na realidade, a matéria prima para compor as experiências humanas que emanam de seus flancos. No século XIX, o fazer literário incorporou as grandes discussões sobre a sexualidade humana, que pairavam sobre a escrivaninha de psiquiatras e sexólogos. O presente trabalho, alicerçado na teoria psicanalítica de base freudiana, tenciona investigar os matizes melancólicos que recobrem o laço sadomasoquista no conto realista *A causa secreta* (1885), de Machado de Assis. Para tanto, debruçaremos sobre o triângulo amoroso, forjado pelos personagens Fortunato, Ana Luísa e Garcia, que constrói a narrativa.

Palavras-chave: Literatura; Psicanálise; sadomasoquismo

Introdução:

*Os suicídios são homicídios tímidos; masoquismo em vez de sadismo.
Cesare Pavese²*

A história e, conseqüentemente, a compreensão sobre a sexualidade humana pode ser tranquilamente cindida em dois períodos: um anterior e outro posterior às contribuições teóricas freudianas. Se inicialmente a sexualidade se apresentava como restrita a padrões heteronormativos para fins de perpetuação da espécie, a partir do pai da psicanálise temos uma sexualidade imbricada com o gozo³ e que se manifesta através de sua característica plástica, algo que nos permite afirmar que a sexualidade apresenta nuances plásticas.


Um exemplo que demarca a interseção freudiana no campo da sexualidade é a visão científica acerca do sadomasoquismo. Anteriormente a Freud, aliás, existia para alguns nomes da ciência do século XIX uma cisão entre os termos sadismo e masoquismo. O psicopatologista Albert Von Schrenck-Notzing (1862- 1929) introduziu o termo *algolagnia* para abarcar as práticas ou os indivíduos que conseguiam o prazer através da dor. Já nessa definição podemos observar uma separação entre sadismo e masoquismo. Um dos defensores desse posicionamento teórico foi Richard Von Krafft-Ebing.⁴ (1840-

¹ Graduado em Letras (UFPB) e Mestrando em literatura (UFPB). Contato: Silviophoenix@hotmail.com

² (1908-1950) – Escritor e poeta italiano defensor ferrenho das ideias antifascistas.

³ O termo gozo é desenvolvido na teoria lacaniana e diz dos sentimentos de prazer e sofrimento que, ao mesmo tempo, estabelecemos com o mundo a nossa volta.

⁴ Psiquiatra alemão que desenvolveu estudos acerca das manifestações sádicas/masoquistas.



1902). Para este, sadismo e masoquismo eram termos que se opunham quanto às suas manifestações nos sujeitos envolvidos e suas práticas.


Nessa perspectiva, enquanto o sádico é caracterizado pelo indivíduo que se satisfaz impondo a dor ou subalternizando o parceiro, o masoquista seria o inverso, ou seja, aquele que se satisfaz ao receber castigos impostos pelo outro. Ainda ressaltamos que tais práticas, na perspectiva de Krafft-Ebing, são concebidas como *pathos*, relegando-as a marginalidade.

A partir de Freud, temos um deslocamento teórico considerável. Sadismo e masoquismo se imbricam, assim como os conceitos de atividade/ passividade. Outra contribuição fundamental de Freud é conceber, após reformulações teóricas, esses funcionamentos como presentes no desenvolvimento psicosssexual de todos os seres humanos através do conceito de pulsões parciais. Logicamente, se tais práticas eram consideradas, na época como perversas, o psicanalista vienense coloca todos os seres como constituídos pelos desejos perversos. É salutar mencionar que essas práticas estão presentes em todos os períodos da história e em diversos contextos culturais da sociedade.

Esta pesquisa tem por objetivo desenvolver reflexões acerca das configurações melancólicas e sadomasoquistas estabelecidas entre os personagens do conto *A causa secreta*, de Machado de Assis. A narrativa envolve os personagens: Ana Luísa, Fortunato (casados) e Garcia. Os três mantêm imbricações psíquicas que transitam entre a dor e o prazer, proporcionando assim um gozo corrosivo entre os mesmos. Constatamos que as manifestações sadomasoquistas se estabelecem entre os limites do físico e da *psique* e se constroem tensões conflituosas com padrões morais e subjetivos. Na próxima seção, tratamos de discorrer sobre as formulações teóricas psicanalíticas que se debruçam sobre o fenômeno do sadomasoquismo.

Entre a dor e o prazer: o gozo sadomasoquista à luz da psicanálise.

O sadomasoquismo se enquadra no âmbito das parafilias, ou seja, práticas eróticas que transgredem a relação genital. Falar dessas práticas é, inevitavelmente, recorrer às ideias freudianas postuladas nos *Três ensaios* sobre a teoria da sexualidade. Nesse texto, de acordo com Freud, a pulsão libidinal não se direciona ou obtém um objeto específico ou, dito de outra forma, a pulsão libidinal não é determinada pelo objeto. Esse aspecto, ao nosso ver, é fundamental para uma concepção plástica da sexualidade, que Freud postulava, em desacordo com a visão de sua época vale salientar, e que,



consequentemente, abre espaço para a aceitação da existência de múltiplas vivências da sexualidade. Ainda nesse texto, Freud (1905) afirma que todos os seres são constituídos a partir de pulsões parciais como o sadismo. Inicialmente, o psicanalista vienense concebe o masoquismo como um retorno da pulsão libidinal sádica sobre o próprio ser. Tal processo se daria na fase pré-genital, mais precisamente, fase anal. Assim, vejamos como o processo é descrito:


As crianças que tiram proveito da estimulabilidade erógena da zona anal denunciam-se por reterem as fezes até que sua acumulação provoca violentas contrações musculares e, na passagem pelo ânus, pode exercer uma estimulação intensa na mucosa. Com isso, hão de produzir-se sensações de volúpia ao lado das sensações dolorosas. (FREUD, 1905 p. 114).

Nessa perspectiva teórica, Freud concebia o sadismo como sendo uma pulsão parcial primeira, enquanto o masoquismo seria uma pulsão secundária. O referido autor deixa claro, inclusive durante suas reformulações teóricas sobre o sadismo/masoquismo, que tais mudanças não podem ser confundidas com as perversões sadomasoquistas.

Tal posicionamento é ratificado no texto *Metapsicologia* (1920). Pode-se notar, aqui, a indicação deste movimento de reversão intrínseco à pulsão, pois, para Freud, por definição a pulsão sado-masoquista é auto-erótica como toda pulsão parcial. (VALLAS, 1990, p.64).

Contudo, em nosso entendimento, a fase anal do desenvolvimento psicosssexual nos evidencia a essência humana da obtenção do prazer pela imposição ou submissão a dor. Desde a mais tenra idade, o sujeito logra gozo através dos estímulos que impõem ao próprio corpo. As pulsões sádicas de dominação, submissão, dirigidas ao objeto (o eu – próprio corpo) são recebidas e, sob os efeitos dessas pulsões, revertem tais sensações em gozo masoquista.

Em *O problema econômico do masoquismo* (1924), temos uma reformulação teórica. O masoquismo é concebido como uma pulsão parcial, entretanto, única e exclusivamente por meio da mediação do recalque. O mecanismo psíquico do recalque associado, intensificado, pelo sentimento de culpa se configura como a etiologia das perversões sadomasoquistas. Se nos *Três ensaios*, Sigmund Freud coloca a origem das perversões na regressão e fixação em um dos estágios pré-genitais, as perversões sadomasoquistas estariam, também, nessa circunscrição, porém envolvidas sob o véu da culpa.




Essas relações de sentimentos dirigidas às figuras parentais são discutidas em alguns textos da bibliografia freudiana. Estes discorrem sobre as relações entre as perversões sadomasoquistas e os fantasmas edípicos: em *Bate-se numa criança* (1929), o percurso teórico freudiano se atém a investigar os fantasmas masoquistas presentes na relação estabelecida entre seus pacientes e seus respectivos cuidadores.

Entre as três construções da alegoria fantasmática possível: “*o pai bate numa criança que eu detesto*”, “*eu sou espancada pelo pai*” e “*bate-se numa criança*” as duas últimas são as mais significativas para a discussão sobre o masoquismo. Na primeira construção, temos uma criança que, ao ser espancada pela figura paterna, sente um prazer e a obtenção de um gozo inestimável. O desejo de se colocar passivamente como objeto de desejo desse pai desenvolve um sentimento de culpa que devasta o sujeito. Ao ser espancada, essa criança atinge seu gozo, ser punida por sua culpa e uma satisfação sexual por estar passivamente como objeto do outro.

Na segunda construção, temos a tomada de consciência desse fantasma. É a cena primitiva trazida à tona através da análise. A consciência obtida do espancamento paterno imbricada com o sentimento de culpa oferece ao sujeito uma satisfação sexual com base em uma posição passiva, ou seja, um gozo masoquista. Essas formulações foram desenvolvidas na perspectiva feminina. De fato, Nasio (2015), ao se reportar sobre o Édipo da menina, anuncia-nos uma fase ou posição passiva. “Em outros termos, quer se tornar a favorita do pai. (...) a inveja ciumenta de deter o falo do pai dá lugar agora ao desejo incestuoso de ser possuída por ele, ser o falo do pai.” (NASIO, 2015, p. 55)

Quanto aos homens, com uma perspicácia muito particular, Freud postula que antes da cena “sou espancada pela mãe” existiria nos escombros do inconsciente a cena de espancamento feito pela figura paterna. O menino se coloca de forma passiva e deseja ter relações objetais com a figura cuidadora do mesmo sexo. É dessa posição feminina que se originaria o masoquismo masculino. “Com efeito, um menino pode desempenhar o papel passivo, eminentemente feminino, de ser a coisa do pai e fazê-lo gozar”. (NASIO, 2015, p. 31). As imbricações entre o sadismo e o masoquismo são indissociáveis. As posições de atividade e passividade se imbricam. O sádico, ao impor seus castigos ao parceiro (atividade), identifica-se com a posição de submissão do outro. Seu gozo também vem dessa identificação.



Por outro lado, o masoquista não obtém seu gozo apenas pelos maus tratos impostos ou pela dor que sente em seu corpo (passividade), mas por essas ações serem impostas pela pessoa eleita por seu amor e a posição de atividade que esta ocupa. Logo, Welldon (2005) define a perversão sadomasoquista como sendo um arranjo inconsciente do sujeito para dar conta dos conflitos e cicatrizes decorrentes de sua travessia pelo complexo de Édipo

Entre paixões e desejos: as nuances sob o véu sadomasoquista

Dói pensar no infinito. Dói pensar na eternidade. Masoquismo cognitivo, obsessão incurável, que o tempo não alivia e só na morte se acaba.

Valter da Rosa Borges⁵


Nossa análise se detém sobre os personagens Fortunato, Maria Luisa e Garcia, tendo como pedra angular as características fusionais entre os sujeitos desejantes na busca de um gozo inefável que os tornam entrelaçados. Aliás, essas relações ficam evidentes nas primeiras linhas da narrativa, pois “como os três personagens aqui presentes estão agora mortos e enterrados, tempo é de contar a história sem reboço.” (CAUSA SECRETA, 1885, p. 1).

Em passagem inicial da narrativa, o Sr. Fortunato Gomes da Silveira, enigmático desde as primeiras linhas, mostra-se encantado por uma cena de peça teatral composta por requintes de violência e crueldade. Vejamos como é descrita a atenção dispensada pelo personagem à cena mencionada:

A peça era um dramalhão, cosido a facadas, ouriçado de imprecações e remorsos; mas Fortunato ouvia-a com singular interesse. Nos lances dolorosos, a atenção dele redobrava, os olhos iam avidamente de um personagem a outro (...) No fim do drama, veio uma farsa; mas Fortunato não esperou por ela e saiu (...) (A CAUSA SECRETA, 1885, p. 1).

O narrador, ao que parece, deixa-nos de forma sutil, a descrição de uma satisfação peculiar do personagem em relação aos momentos teatrais que encenam a dor imposta ao corpo do outro. Interessante mencionar que tal avidez por esses instantes dolorosos não é notada por ninguém da plateia, apenas por Garcia, “a tal ponto que o estudante suspeitou

⁵ Valter da Rosa Borges (1934) é livre pensador, filósofo, poeta, escritor, parapsicólogo e professor brasileiro.



haver na peça reminiscências pessoais do vizinho.” (A CAUSA SECRETA, 1885, p. 1). Desta forma, é através de Garcia que o leitor tem acesso aos aspectos oniscientes dos outros dois personagens.

Em outra passagem, temos o relato da saída do teatro: “Fortunato foi pelo beco do Cotovelo, rua de S. José, até o largo da Carioca. Ia devagar, cabisbaixo, parando às vezes, para dar uma bengalada em algum cão que dormia; o cão ficava ganindo e ele ia andando. (A CAUSA SECRETA 1885, p. 1).

Com as passagens descritas, podemos facilmente identificar uma busca incessante por uma satisfação de uma pulsão sádica. Freud (1905) afirma que a pulsão sádica não se restringe a atos considerados, no senso comum, como violentos e conseqüentemente perversos. Nas relações sexuais tidas como normais, as preliminares também são constituídas a partir do sadismo, como dominar o objeto (parceiro), sendo característico de uma posição ativa. Sobre essa relação entre o sadismo e a sexualidade humana, Freud afirma:

No tocante à algolagnia ativa, o sadismo, suas raízes são fáceis de apontar nas pessoas normais. A sexualidade da maioria dos varões exhibe uma mescla de agressão, de inclinação a subjugar, cuja importância biológica talvez resida na necessidade de vencer a resistência do objeto sexual de outra maneira que não mediante o ato de cortejar. Assim, o sadismo corresponderia a um componente agressivo autonomizado e exagerado da pulsão sexual, movido por deslocamento para o lugar preponderante. (FREUD, 1905, p. 97).

Outro fator a ser destacado é sobre a natureza humana constituída a partir dos enlaces entre sexualidade e agressividade. Em *Além do princípio do prazer* (1920), o pai da psicanálise discorre acerca das pulsões de vida e morte que constituem a natureza humana. Segundo o referido autor, todos nós somos constituídos a partir dos desejos eróticos e de destruição e que, por meio da catexia, dirigimos aos objetos presentes no mundo. Tais forças se encontram, desde os primórdios da infância, em constante conflito, ora uma subjugando ou prevalecendo sob a outra. Nessas passagens que simulam o desejo sádico de Fortunato, temos metáforas que encenam o acorrentamento de *Eros* por *Thanatos*. A causa secreta de todos nós é nossa tendência destrutiva e dominadora. Ao contrário de um discurso humanista, por vezes, defendido no senso comum e nas práticas culturais como a religião, o sujeito é resultado dos conflitos existências entre sentimentos

opostos, mas que, ao mesmo tempo, mantêm-se fusionados: amor/ódio; prazer/angústia; satisfação/frustração; vida/morte.


Estabelecida tais definições, voga refletirmos acerca das nuances do sadismo imposto por Fortunato aos personagens Maria Luísa e Garcia. Este último é dotado de singular capacidade de observar a alma humana: “Este moço possuía, em gérmen, a faculdade de decifrar os homens, de decompor os caracteres, tinha o amor da análise, e sentia o regalo, que dizia ser supremo, de penetrar muitas camadas morais, até apalpar o segredo de um organismo”. (A CAUSA SECRETA, 1885, p.4). A causa secreta inerente a todos os personagens é colocada aos olhos do leitor por meio da percepção de Garcia.

A expressão pulsional de *Thanatos* que impulsiona o desejo sádico de Fortunato é conhecida por Maria Luisa. As práticas de satisfação sádica provocam na esposa de Fortunato uma subjugação. Ela aceita resignada, contrariada, porém passiva, as ações do marido. Essa opressão moral pode ser constatada na visita para um almoço de domingo feita ao casal pelo jovem jovem médico: “Garcia, à segunda vez que lá foi, percebeu que entre eles havia alguma dissonância de caracteres, pouca ou nenhuma afinidade moral, e da parte da mulher para com o marido uns modos que transcendiam o respeito e confinavam na resignação e no temor.”(A CAUSA SECRETA, 1885, p. 4).

Na ocasião, Garcia relata a Maria Luísa acerca dos préstimos de socorro que o marido realizou a um ferido a punhal dias antes. Ao saber, a mulher fica radiante como se a esperança de recuperar um objeto a tempos perdido – a bondade e generosidade humana do marido- saltasse-lhe os olhos. Contudo, diante do desdém de Fortunato e frieza frente à boa ação narrada, Maria Luísa se resignou em seu silêncio e frustração mórbidos. A situação para ela se agravou em virtude da abertura da casa de saúde, feita em sociedade entre o marido e Garcia:

Garcia recusou nesse e no dia seguinte; mas a idéia tinha-se metido na cabeça ao outro, e não foi possível recuar mais. Na verdade, era uma boa estréia para ele, e podia vir a ser um bom negócio para ambos. Aceitou finalmente, daí a dias, e foi uma desilusão para Maria Luísa. Criatura nervosa e frágil, padecia só com a idéia de que o marido tivesse de viver em contato com enfermidades humanas, mas não ousou opor-se-lhe, e curvou a cabeça. O plano fez-se e cumpriu-se depressa. (A CAUSA SECRETA, 1885, p. 5).

As relações entre Fortunato e a esposa são claras: ela tem conhecimento dos desejos obscuros do marido, ao mesmo tempo que vive dividida entre a esperança de recuperar sentimentos mais brandos na imagem do marido e a angústia que sente diante das práticas




sádicas realizadas por ele. Aqui, cabe duas afirmações: o sadismo imposto por Fortunato à Maria Luísa não se configura de forma ativa-física, mas de forma ativa- mental e moral. Outra afirmação se refere à posição subalternizada da esposa em relação ao parceiro. Ela se coloca inferiorizada, não ousa questionar as práticas “grotescas”, e ao mesmo tempo alimenta a oportunidade de recuperar o objeto amado perdido.

Diante desse conflito ela sofre mas se reconhece com Ser a partir dessa posição passiva. Seu gozo é algo que resulta uma devastação psíquica e moral, mas que a faz se reconhecer como mulher e esposa. Isso fica marcante em seu discurso após uma das ações do marido utilizando animais e aquele acusá-la de ser fraca: “Maria Luísa defende-se a medo, disse que era nervosa e mulher (...)”. (A CAUSA SECRETA, 1885, p. 7) Isso também muito por conta da posição feminina ocupada no contexto do século XIX Rocha (2009) afirma que, nesse período, havia uma preocupação com o caráter educacional da mulher e aperfeiçoamento de suas habilidades domésticas, bem como, cuidadora das necessidades dos componentes familiares como marido e filhos. Tal perspectiva tinha alicerce na ideia de que a mulher era inferior intelectualmente ao homem.

Já pelo viés psicanalítico, em *bate-se numa criança* (1919), Freud discorre sobre a cena arcaica de satisfação da criança através do espancamento que sofre pela figura paterna. Esse gozo se consolida como masoquista, pois, ao mesmo tempo que possui sua carga erótica – *Eros*, também se mostra como uma punição - *Thanatos*, ou seja é uma fantasia encoberta pelo véu da culpa de desejar ou gozar desse objeto incestuoso. Em *Ego e Id* (1923), Freud discorre sobre o masoquismo moral. Este se configura a partir de um conflito entre o sadismo do superego e o masoquismo do ego. Vallas (1990) relata que essa relação conflitante entre essas estruturas psíquicas se estabelece através do sentimento de culpa desenvolvido pelo sujeito. A culpa de ter maculado o objeto desejado ou de não ser capaz de conservá-lo. Em *luto e melancolia*, Freud discorre acerca do sentimento melancólico e suas características:

O objeto talvez não tenha realmente morrido, mas tenha sido perdido enquanto objeto de amor (...) Ainda em outros casos nos sentimos justificados em sustentar a crença de que uma perda dessa espécie ocorreu; não podemos, porém, ver claramente o que foi perdido, sendo de todo razoável supor que também o paciente não pode conscientemente receber o que perdeu. Isso, realmente, talvez ocorra dessa forma, mesmo que o paciente esteja cômico da perda que deu origem à sua melancolia, mas apenas no sentido de que sabe quem ele




perdeu, mas não o que perdeu nesse alguém. Isso sugeriria que a melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda objetal retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda. (FREUD, 1916, p..179).

A perda é a razão do conflito entre as instâncias psíquicas do ego e superego. A culpa diante da perda ou destruição do objeto amado recai sobre o eu, assim como no masoquismo moral. O masoquismo do ego leva o sujeito a obtenção de um gozo inconsciente e mortífero tanto mental como fisicamente, pois, tentando destruir o objeto amado, o sujeito se autodestrói em ambos sentidos. No caso de Maria Luísa, temos, como de acordo com os textos psicanalíticos apresentados, um sentimento de culpa que acarreta em um sofrimento duplo imposto pelo sadismo de Fortunato e a suposta perda da imago idealizada do marido. Não caracterizamos as ações da personagem como melancolia, mas como um gozo masoquista nutrido pelo viés do discurso melancólico. É válido mencionar que esse sofrimento psíquico é identificado por Garcia durante a narrativa, ou seja, mais um causa secreta desvendada.

Garcia, por sua vez, transforma-se em um visitante constante e íntimo do casal. A comunhão dos interesses encurtou os laços de intimidade. “Garcia tornou-se familiar na casa; ali jantava quase todos os dias, ali observava a pessoa e a vida de Maria Luísa, cuja solidão moral era evidente.” (A CAUSA SECRETA, 1885, p..5). Diante dos acontecimentos, o amor adentrou sorrateiramente em seu peito. O prazer da conquista velada pelos valores morais anti- adultério colocavam o referido personagem em uma situação angustiante e desamparada diante de seus desejos. Contudo, se diante dos impedimentos morais não poderia possuir o objeto de desejo, o personagem goza dessa posição de eterna conquista. Goza de um amor que, ao mesmo tempo, é sinônimo de prazer e sofrimento. Goza em poder observar o corpo que deseja, mas angustia-se por não poder possuí-lo.

Ao final da narrativa, o estado de saúde de Maria Luísa se agrava: provavelmente vítima de tuberculose. Concomitante aos cuidados que prestava à esposa em leito de morte, aliás vivenciados com interesse sádico, Fortunato começa a estudar Anatomia dissecando e envenenando gatos e cachorros. Os gritos dos animais atordoavam a esposa algo que somente cessou após pedidos de Garcia. A cena a seguir relata o ápice da narrativa, na qual Fortunato é flagrado pela esposa e Garcia, no escritório, mutilando um rato. Vejamos o ocorrido:




Garcia lembrou-se que na véspera ouvira ao Fortunado queixar-se de um rato, que lhe levava um papel importante; mas estava longe de esperar o que viu. Viu Fortunato sentado à mesa, que havia no centro do gabinete, e sobre a qual pusera um prato com espírito de vinho. O líquido flamejava. Entre o polegar e o índice da mão esquerda segurava um barbante, de cuja ponta pendia o rato atado pela cauda. Na direita tinha uma tesoura. No momento em que o Garcia entrou, Fortunato cortava ao rato uma das patas; em seguida desceu o infeliz até a chama, rápido, para não matá-lo, e dispôs-se a fazer o mesmo à terceira, pois já lhe havia cortado a primeira. Garcia estacou horrorizado. (A CAUSA SECRETA, 1885, pag. 6).

Apesar dos clamores do médico para findar tais atos, Fortunato diante dos olhos dos outros dois se satisfazia calmamente de cada instante de dor e de cada parte do corpo mutilada do miserável animal. Agora mais que nunca a causa secreta de Fortunato era conhecida por todos. A ação no animal de certa forma ocasionou um sofrimento psíquico na esposa e em Garcia. O sadismo de um encontrou seu complemento no masoquismo dos outros dois através do sofrimento do animal.

Antes de analisarmos mais precisamente a Garcia, vale destacarmos que as ações de Fortunato, de maneira alguma, podem ser consideradas perversões. Uma vez que este busca caminhos tortuosos, parcialmente aceitos pela sociedade, para satisfazer suas pulsões sádicas. Ao passo que o perverso, como afirma Freud nos *Três ensaios sobre a sexualidade*, utiliza-se do desmentido da castração para atingir diretamente seu objeto de desejo. Ou seja a castração não é reconhecida. Ao que nos parece, Fortunato se utiliza de um dos mecanismos de defesa do ego intitulado sublimação. Sobre esse mecanismo e seu funcionamento nos ensina o psicanalista vienense:

Ele (o instinto sexual) coloca à disposição da atividade civilizada uma quantidade extraordinária de energia, e o faz em razão da sua característica especialmente marcante de ser capaz de desviar o seu objetivo sem diminuir de intensidade materialmente. Essa capacidade de trocar o seu objetivo sexual inicial por outro, que não mais é sexual mas relacionado psiquicamente com o primeiro objeto, chama-se sublimação. (FREUD, 1908, p. 187)

Fortunato reconhece, de forma inconsciente, suas vicissitudes quanto ao seu desejo e como a sociedade o concebe, por isso se utiliza de peças de teatro, cuidados de doentes, mutilação de animais para realizar a descarga de suas energias agressivas. Ele dirige a energia que teria o fim de retalhar, destruir, devastar corpos humanos para outros objetos “aceitos” socialmente. Bem, até aqui dois personagens tiveram suas “causas secretas”



desvendadas e expostas aos outros. Falta apenas Garcia ter a seu segredo às escancaras. E isso ocorre após a morte de Maria Luísa. A cena que se segue faz menção ao velório do corpo da jovem mulher feito pelos dois cavalheiros. Após alguns minutos de breve descanso, Fortunato chega a porta e observa perplexo mas prazerosamente o sofrimento de Garcia diante da perda de Maria Luísa. Observemos a descrição:

Garcia tinha-se chegado ao cadáver, levantara o lenço e contemplara por alguns instantes as feições defuntas. Depois, como se a morte espiritualizasse tudo, inclinou-se e beijou-a na testa. Foi nesse momento que Fortunato chegou à porta. Estacou assombrado; não podia ser o beijo da amizade, podia ser o epílogo de um livro adúltero. Não tinha ciúmes, note-se; a natureza compô-lo de maneira que lhe não deu ciúmes nem inveja, mas dera-lhe vaidade, que não é menos cativa ao ressentimento. Olhou assombrado, mordendo os beiços. Entretanto, Garcia inclinou-se ainda para beijar outra vez o cadáver; mas então não pôde mais. O beijo rebentou em soluços, e os olhos não puderam conter as lágrimas, que vieram em borbotões, lágrimas de amor calado, e irremediável desespero. Fortunato, à porta, onde ficara, saboreou tranqüilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa. (A CAUSA SECRETA, 1885, p. 8)

Diante do “espetáculo”, a última “causa secreta” é desvendada: o amor recalçado de Garcia por Maria Luísa fica à mostra. Garcia não se mostra contrariado nem pela morte da esposa, nem pelo fato de ter descoberto o sentimento amoroso nutrido em sigilo do outro por sua esposa. Apesar de conjurações e insinuações da concretização de um possível adultério, o que traz gozo a Fortunato é a dor emocional de Garcia. É o luto que este estabelece diante da morte e da impossibilidade, agora física e não social, de concretização desse amor. As lágrimas de Garcia e o beijo no corpo inerte de Maria Luísa renderam a Fortunato um gozo sádico que como o próprio narrador nos diz: ele deliciouse de forma longa... bem longa...

Considerações finais:

Em especial, no *corpus*, temos três personagens neuróticos que buscam caminhos obscuros e soluções para os conflitos relacionados aos seus desejos inconscientes. Em constante tensão com a cultura, eles se revezam em posição de atividade e passividade que culmina em fusionamentos sadomasoquistas, que assumem a função de um véu que encobre suas angústias, desamparos, prazeres e, conseqüentemente, gozos

A causa secreta de todos os personagens – ou seja – seus desejos primitivos e suas angústias guardados no íntimo de suas subjetividades são colocados às escancaras a partir

das dependências que se entrelaçam na busca de gozos que resultam no reconhecimento de todos como seres desejanter. Assim, não é por acaso que o narrador afirma que todos estão mortos e enterrados, uma vez que, se não sucumbiram diante da morte física – como Maria Luísa – padeceram de morte moral como Fortunato e Garcia.

Referências

ASSIS, Machado. *A causa secreta* (1885). Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000182.pdf>. Acessado em 14/06/2017.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer* (1920). In. *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XVIII. Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1974.

FREUD, Sigmund. *Bate-se numa criança* (1929). In. *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XIX. Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1974.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia* (1916). Edição Standard Brasileiras das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREUD, Sigmund. *Metapsicologia* (1920). In. *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XVIII. Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1974.

FREUD, Sigmund. *O problema econômico do masoquismo* (1924). In. *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XIX Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1974.

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a sexualidade* (1905). In. *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. III. Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1974.

NASIO, J-D. *Édipo, o complexo do qual nenhuma criança escapa*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 2005

ROCHA, Patrícia. *Mulheres sob todas as luzes: a emancipação feminina e os últimos dias do patriarcado*. Belo Horizonte, Ed. Leitura, 2009.

VALLAS, Patrick. *Freud e a Perversão*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 1990

WELLDON, Estela V. *Sadomasoquismo*. Tradução Pedro Dantas In: *Conceitos de psicanálise*. Vol. III. Rio de Janeiro, Ed. Segmento Duetto, 2005.

PSICOLOGIA DO SUBSOLO

Vinicius Schröder Senna (UERJ)¹

Resumo: o título deste artigo é uma óbvia referência à novela de Dostoiévski, *Memórias do Subsolo* (1864). A expressão mesma, *psicologia do subsolo*, no entanto, refere-se ao ensaio *Dostoiévski: do duplo à unidade* (1963), de René Girard. Nesse trabalho, Girard analisa, dentre outras questões, o que ele chama de *metafísica do subsolo*. Sua análise se desenvolve através de uma leitura incomum dos romances do autor russo. De maneira resumida, trata-se do orgulho e da insegurança que compõem a rivalidade mimética no subsolo. Essa ambivalência, que evolui para uma série de desdobramentos, está no centro da *psicologia do subsolo*.


Palavras-chave: psicologia do subsolo; insegurança; orgulho; René Girard.

Abstract: the title of this paper is an obvious reference to Dostoevsky's novel, *Notes from the Underground* (1864). The same expression, *underground psychology*, however, refers to the essay: *Dostoiévski: Du Double à L'Unité* (1963), by René Girard. In this work, Girard analyzes, among other questions, what he calls *underground metaphysics*. His analysis develops through an unusual reading of the Russian author's novels. Briefly, it is the pride and insecurity that make up the underground mimetic rivalry. This ambivalence, which evolves into a series of developments, is at the heart of *underground psychology*.

Key-words: underground psychology; insecurity; pride; René Girard

Uma pessoa busca a perfeição em algo e se decepciona por não alcançar o que foi idealizado, em seguida encontra alguém que obteve êxito em atividade igual ou similar, logo depois exagera suas próprias imperfeições e os sucessos do outro. Esse é um percurso bastante conhecido diante dos obstáculos ao desejo, embora não seja o único possível. Exagerar as próprias imperfeições e os sucessos alheios é também uma das características do célebre personagem de Dostoiévski. Aos seus próprios olhos, o habitante do subsolo é o personagem que perde valor porque compara o seu ideal de perfeição com uma imagem fantasiosa da vida alheia. “É como acontece numa balança”, diz René Girard, “ao colocar sobre si todo o peso que o afunda, faz simultaneamente com que os outros subam”. (GIRARD, 2011 [1963], p. 43). Criar problemas para si mesmo é uma peculiaridade da *metafísica do subsolo*, isto é, o sujeito do subsolo admira, preferencialmente, quem é mais difícil de imitar e superar. Como consequência, desenvolve uma autocrítica que busca a rejeição, uma vez que nenhum elogio, ou reconhecimento, será suficiente; e a percepção de si mesmo continuará sempre num nível mais baixo.

¹ Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (v.s.senna@outlook.com).




O protagonista da novela de Dostoiévski sofre por diversos aspectos do seu próprio comportamento, dentre eles a libertinagem praticada às escondidas. Nas palavras do personagem, ele está preso a um modo de vida desonroso: “Assustado, sujo, imbuído da vergonha que não me deixava nos momentos mais asquerosos e que até chegava, nesses momentos, à maldição”. Na sequência está o motivo do subsolo: “Mesmo assim, eu já trazia na alma o subsolo. Tinha um medo terrível de ser visto, encontrado, reconhecido” (DOSTOIÉVSKI, 2009 [1864], p. 62). Aqui ganha relevo um dos dois aspectos que formam a ambivalência: a insegurança. Embora já comece a surgir, também, os sinais do orgulho.

O que Girard destaca, com a *psicologia do subsolo*, é a complexa relação entre o sentimento de inferioridade e um orgulho acentuado. Trata-se de uma ambivalência que ameaça o sujeito marcado pela dependência do olhar alheio. Esse mediador, o dono desse olhar alheio, parece ter o que o homem do subsolo não tem, isto é, independência quanto às próprias decisões. Essa suposta independência é o fator de reforço para a humilhação. O sujeito do subsolo se orgulha de ser quem é, chega a ostentar as características que julga superiores, mas logo percebe que depende de um mediador que, por sua vez, não precisa dele. Desse modo, o orgulho será sempre assombrado pela humilhação.

Muitos romancistas e pensadores perceberam a importância das ambivalências². Vale destacar que a teoria mimética não estimula, particularmente, um esforço intelectual ansioso por novidades. Sendo assim, isolar uma ambivalência continua sendo uma forma produtiva de estudo.

O personagem de Dostoiévski sofre um grande abalo psicológico quando é ignorado por um oficial que o esbarra ao passar. O abalo não vem de uma suposta provocação decorrente do contato físico. No entendimento do protagonista, o esbarrão é grave porque o sujeito despreza a sua presença. Um detalhe é importante para completar o panorama: o fato de o protagonista ter um emprego irrelevante de funcionário de repartição enquanto o outro sujeito é um oficial. Destaco uma reflexão do protagonista,

² A obra de Shakespeare é, como se sabe, um panorama privilegiado para a observação de ambivalências. Indico, no entanto, algumas páginas de Espinosa em sua *Ética*. Trad. Joaquim Ferreira Gomes. Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1992 [1677], p. 284-5. Espinosa designa como *flutuações da alma* a coexistência de “afecções contrárias”.




posterior ao esbarrão, em que aparece o caráter ambíguo do seu sentimento de inferioridade:

Era o cúmulo do suplício, uma humilhação incessante e insuportável, suscitada pelo pensamento, que se transformava numa sensação contínua e direta de que eu era uma mosca perante todo aquele mundo, mosca vil e desnecessária, mais inteligente, mais culta e mais nobre que todos os demais, está claro, mas uma mosca cedendo sem parar diante de todos, por todos humilhada e por todos ofendida (IBID., p.66)

O personagem percebe, com ou sem razão, que é uma mosca. No entanto, afirma que é uma mosca cheia de qualidades: mais inteligente, mais culto, mais nobre. A inferioridade e o orgulho estão lado a lado. A afirmação de qualidades está no prato da balança que ameaça descer para que do outro lado suba a humilhação de modo espetacular. Em alguns aspectos, esse padrão remete à melancolia tal como descrita por Freud, em “Luto e Melancolia” (2010 [1915-1917]). Segundo Freud, a melancolia se revela: “Por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima” (FREUD, 2010 [1917-1915], p. 172). Esta é apenas uma resumida definição freudiana da melancolia. Quem conhece, no entanto, o ensaio completo, sabe que a definição ganha maior complexidade à medida que são feitas as distinções entre o luto e a melancolia. Freud aponta uma diferença precisa entre as duas: “O melancólico ainda nos apresenta uma coisa que falta no luto: um extraordinário rebaixamento da autoestima, um enorme empobrecimento do Eu. No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio Eu” (IBID., p. 175-6). Freud continua dizendo que o doente “nos descreve seu Eu como indigno, incapaz e desprezível; recrimina e insulta a si mesmo, espera rejeição e castigo” (IBID., p. 176). Em seguida, Freud descreve o modo como o melancólico evolui na autocrítica pintando a “si mesmo como uma pessoa mesquinha, egoísta, insincera, sem autonomia, que sempre buscou ocultar as fraquezas do seu ser” (IBID., 176).

Nesse trajeto, contudo, o sujeito pode acreditar que se aproxima, não obstante algum exagero, de uma espécie de lucidez crítica, sendo assim, Freud se pergunta: por que é necessário adoecer para que se alcance essa espécie de autoconhecimento. Analisando esse aspecto, Freud chama a atenção para a dificuldade em se delimitar




critérios objetivos quanto à validade dessa suposta lucidez decorrente da depreciação. Uma pessoa preguiçosa pode se ter em alta conta enquanto alguém verdadeiramente ativo se recrimina. Ainda que uma e outra partilhem valores parecidos, isto é, ainda que para ambas haja mais valor na atividade que na preguiça, a autopercepção terá parâmetros diferentes: o preguiçoso poderá se considerar absolutamente normal e o ativo poderá se considerar preguiçoso.

Dessa forma, torna-se oportuno destacar a relativa singularidade do termo *psicologia do subsolo*. Para apresentá-la, René Girard seguirá um caminho parecido com o de Freud; no entanto, a análise de Girard se concentrará num dado específico – já apontado por Freud – sobre a melancolia como uma doença do Eu; um empobrecimento da personalidade, examinada, no entanto, pela teoria mimética.

Antes de seguirmos com Girard, recordo que Freud destaca, por exemplo, que no “quadro clínico da melancolia, a insatisfação moral com o próprio Eu está relacionada a outras coisas: defeitos físicos, feiura, debilidade, inferioridade social” (IBID., p. 179). A hipótese de René Girard, para a *psicologia do subsolo*, parte justamente desse sentimento de inferioridade, isto é, uma desvantagem em relação aos outros. E mais importante, e também mais ofensivo, uma desvantagem em relação aos mediadores do desejo. Esse é um ponto decisivo. O mediador aponta um objeto que se torna desejável e que por ser desejado agora se tornará objeto de rivalidade. No momento em que o modelo admirado se torna um obstáculo ao desejo despertado por ele mesmo, está iniciada a rivalidade. Portanto, o impacto psicológico no sujeito orgulhoso se agrava quando este se vê em posição de desvantagem no momento mesmo em que o rival é identificado.

Ainda com o auxílio do pensamento de Freud³, destaco, em seu ensaio, um exemplo no qual uma pessoa pode, ao se decepcionar numa relação, não “desviar a

³ Girard considera que Freud se aproximou da percepção do desejo mimético, mas não a desenvolveu. No lugar da necessidade de um mediador para qualquer desejo, apontou, ao contrário, para a possibilidade de um desejo que ligasse sujeito e objeto diretamente. Assim como destacou a especificidade do pai como modelo e obstáculo situado no centro do complexo de Édipo. Para Girard, no entanto, não há desejo direto que ligue sujeito e objeto, isto é, todo desejo é mimético, portanto, depende de um mediador. Dentre as muitas considerações e divergências de Girard, a respeito da percepção do desejo por Freud, indico: René Girard, *A Violência e o Sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo, Paz e Terra, 2008, p. 211-37. Destaco também o trabalho de Mark R. Anspach em *Édipo Mimético*. Trad. Ana Lúcia Costa. São Paulo, É Realizações, 2012. O ensaio de Anspach se detém, em alguns pontos, na diferença de percepção entre os dois pensadores: Freud e Girard. Anspach destaca que enquanto Freud vê o *pai* como um mediador marcado pela especificidade de ser pai, para Girard o *pai* é um mediador como outro




libido” para outra pessoa, e desse modo passar a ter em si mesma a “libido recuada”. O Eu cria uma “identificação com o objeto abandonado” e com a reprovação a esse objeto. Em consequência disso, “a reprovação recai sobre a própria pessoa”. Portanto, o conflito entre o sujeito e o objeto se concentra na própria pessoa. O que explicaria, em grande parte, a autocrítica radical (IBID., 180-2). Aquilo que se reprova no outro, será, do mesmo modo, reprovado em si mesmo.

Na teoria mimética, o Eu é percebido com um vazio porque o sujeito não é capaz de desejar por si mesmo, isto é, todo desejo precisa da figura de um mediador para apontar um objeto. Não é que não haja desejo sem mediador, o desejo existe, mas não há direção. Não há segurança quanto ao objeto que mereça ser desejado. Essa segurança surgirá a partir do desejo do outro: isto é, vejo o desejo de alguém por algo e assim atribuo algum valor a esse objeto.

Em outras palavras, alguém do meu convívio me diz que tal pessoa gosta das mesmas coisas que eu, ou ainda – supondo que a conformidade seja enfadonha – diz que esta pessoa me complementa. Esse amigo acredita que eu possa me interessar por alguém pelo ouvido. E ele está certo em pensar assim. Não fosse essa a nossa inclinação, as campanhas de publicidade não investiriam fortunas para nos fazer acreditar que ela – a empresa que apresenta o produto – sabe escolher o que devemos gostar.

René Girard designou essa inclinação como desejo mimético e desse modo começou a desenvolver a primeira intuição da sua teoria. No entanto, meu interesse aqui não é fazer uma introdução à teoria mimética, mas verificar uma consequência específica da necessidade de um modelo para o desejo e buscar mais dados sobre a insuficiência que força o sujeito a prestar atenção ao desejo de alguém por algo. Pois tal insuficiência leva o sujeito a entender que aquele objeto tem valor uma vez que é desejado por aquela pessoa. A consequência que vale destacar é o fato de que aquele que designa o objeto parece superior. Isto é, a pessoa que me serve de modelo parece ter uma consistência ontológica que eu não tenho. Ele, ao contrário de mim, sabe o que é melhor para si mesmo.

qualquer. Vale ressaltar, ainda, que Anspach, no mesmo ensaio, também contribui para a compreensão da *psicologia do subsolo*, sobretudo entre as páginas 88 e 91.



Essa noção de superioridade e inferioridade não é uma regra para toda relação mimética, que, em si, percebe o desejo de modo naturalmente dinâmico. Isto é, aquele que num momento é o modelo de uma pessoa, no outro é o sujeito que também precisa de modelos. A pessoa que é meu modelo no presente também teve os seus modelos.


A peculiaridade do sujeito do subsolo, portanto, é que ele se vê paralisado na posição de sujeito inferior que sempre precisa da confirmação alheia. Como não percebe com clareza que todos precisam de um modelo, ele atribui a seus mediadores uma superioridade da qual ele mesmo foi privado. O homem do subsolo acredita que as outras pessoas não precisam de modelos para os seus próprios desejos; acredita que os outros têm uma consistência ontológica que lhe falta.

Como já indiquei antes, para entendermos o pensamento do sujeito do subsolo é necessário lembrar que ele é movido por uma grande vaidade, ao mesmo tempo em que se tortura na inferioridade. Como Girard observa, a contradição é apenas aparente, uma vez que ao elevar-se acima dos outros, e, ao posteriormente descobrir suas limitações, só lhe resta agora ir ao oposto do que antes acreditava sobre si mesmo. Se antes o sujeito se colocava acima de todos, agora se colocará abaixo. Nas palavras do próprio personagem de Dostoiévski, ao relatar suas aspirações durante um sonho: “Não podia compreender sequer um papel secundário e justamente por isso desempenhava bem tranquilamente, na realidade, o último dos papéis. Herói ou imundice, não havia meio-termo” (DOSTOIÉVSKI, 2009 [1864], p. 71).

Desprezando a si mesmo, o protagonista de *Memórias do Subsolo* se sente atraído por quem lhe parece superior. Afinal, está pessoa não precisa da sua atenção e, por isso, pode desprezá-lo confirmando o que ele já acreditava: que ele é um ser desprezível. No subsolo, desprezo alimenta admiração e admiração alimenta desprezo. Constatações quase delirantes; às vezes delirantes de fato.

Entendemos que um sujeito seja assediado, com tanta veemência, pela própria insegurança, no entanto, é necessário compreender a obsessão com o oficial que parece desprezá-lo. Girard analisa o que acontece na prática:

Em seus sonhos solitários, o herói eleva-se facilmente até o sétimo céu; nenhum obstáculo o impede. Mas sempre chega um momento em que o sonho não é suficiente. A exaltação egoísta não tem nada a ver com o nirvana budista; cedo ou tarde, sente a necessidade de confirmar-se na realidade (GIRARD, 2011 [1963], p. 47).



O sujeito que ostenta alguma distinção – como o oficial – e despreza o protagonista de Dostoiévski, inverte a direção do orgulho. Mesmo quando o protagonista tenta ser lúcido quanto aos seus interesses, pesa-lhe, de forma imobilizadora, a independência inalcançável do outro, que o despreza: “O que importa nosso ‘interesse’, por ‘verdadeiro’ que seja, diante dessa onipotência que o Outro, o carrasco fascinante, parece possuir?” (Girard. *Ibid.*, p.48). Na perspectiva mimética, o orgulho está limitado pelo Outro, uma vez que mesmo quando empenhado em seus interesses o personagem não consegue, segundo Girard, se tornar independente do papel que esse Outro desempenha em sua existência.

O que torna a aprovação alheia tão necessária é algo central para René Girard: o mal ontológico. João Cezar de Castro Rocha descreve a questão nos termos da teoria mimética: “Trata-se de uma vacuidade propriamente estrutural, pois, sem a colaboração do outro, a interdividualidade não consegue se sustentar. Em vocabulário girardiano, esse é o *mal ontologique*” (ROCHA, 2016, p. 209).

Para o personagem de Dostoiévski, o oficial representa a segurança de quem soube fazer as melhores escolhas; aquelas que um simples funcionário de repartição, mesmo que seja inteligente e nobre, não foi capaz. O impasse entre o desejo que precisa de um mediador – para ter segurança sobre o objeto desejado – e a vaidade golpeada pela dependência contribui para o pleno entendimento das regras do subsolo: o outro sempre aparenta uma consistência impossível de ser alcançada.

No subsolo há, além de muita vaidade e muito orgulho, também uma ignorância decisiva: a superioridade do modelo, que hoje inspira seu admirador, também foi copiada – houve um modelo, numa relação em que ele era o admirador. É ao ignorar essa dinâmica, que a todos envolve igualmente, que o homem do subsolo se mantém preso à luta entre a inferioridade e o orgulho – uma luta tão insistente quanto destrutiva.



Referências:

DOSTOIÉVSKI, F. **Memórias do Subsolo**. Tradução de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: 34, 2009 [1864].

FREUD, S. Luto e Melancolia. In: FREUD, S. **Introdução ao Narcisismo, Ensaio de Metapsicologia e Outros Textos**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1917-1915]. p. 171-194.

GIRARD, R. **Mentira Romântica e Verdade Romanesca**. Tradução de Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009 [1961].

GIRARD, R. **Dostoiévski: do duplo à unidade**. Tradução de Roberto Mallet. São Paulo: É Realizações, 2011 [1963].

MEMÓRIAS DA ALMA: SUBJETIVIDADES VÍVIDAS, TEMPO EM CRISE

Widigiane Pereira dos Santos Fernandes (UFPB)¹

Hermano de França Rodrigues (UFPB)

Resumo: Há um jogo de ideias que resiste o Eu de Freud, pois, nenhuma pessoa que chegou a idade avançada quer deixar de lado sua racionalidade a não ser quando as patologias se instalam, mas não é o caso da obra, pelo contrário encontramos um personagem com vivacidade, intelecto aguçado pela experiência, buscando uma satisfação no que considera um ciclo que logo chegará ao fim. Lacan brinda o desempenho de Gabriel García Márquez com uma visão da psicanálise voltada para o gozo e a relação destes corpos com o prazer dentro da subjetividade de um momento entre as improváveis ligações amorosas que essa personalidade ficcional tenta a todo custo manter, sua vontade ainda é jovem e essa motivação que nos interpela a continuar na vida de outros a nossa própria história.

Palavras-chave: Memória, Sexualidade, Psicanálise.

Introdução

Primeiramente, é preciso, compor considerações sobre a realidade do idoso, visto que este estudo partiu da inquietação referente há essa cronologia do indivíduo.


A palavra envelhecer é considerado um momento tão passageiro quanto à juventude, é o princípio de um fim, o fechamento de um ciclo, encerramento de uma jornada, um sacerdócio.

Sincronicamente, no que diz respeito à valorização social, o idoso está predestinado à solidão, a desesperança e a reclusão domiciliar ou em casas de “repouso”.

Nas últimas décadas, o cenário no cuidado com o idoso passou a ter prioridades e direitos, antes renegados, ora pelo governo, ora pela sociedade, pois, sempre houve animosidade para com o envelhecer. Reconhecer que este período da vida é outra etapa e não a última fase da existência, ainda é algo difícil de ser aceito para muitas pessoas, pois, este estágio do ser humano é comum a todos, diferenciando apenas em questão da fisiologia, da mobilidade, da aceitação da imagem, distinguindo assim, a expectativa de vida para cada indivíduo.

Impõe-se, dessa forma, a ideia de que envelhecer é adoecer e morrer, pois, não estamos acostumados, educados, conscientizados, nossa cultura não nos dá suporte para

¹ Aqui você pode colocar informações de formação acadêmica e o seu e-mail. Seja breve. Exemplo: Graduado em Letras Universidade Vale do Acaraú (UNAVIDA), Mestre em Literatura Comparada (UERJ). Contato: widigiane.fernandes@gmail.com.



essa etapa da vida como algo natural, diante desta situação levamos no inconsciente/consciente apenas sensações de medo e pavor, que estão amarradas em discursos repetidos por esses idosos como, por exemplo, as mudanças sofridas no corpo, questão de reflexão entre as pessoas que estão entrando nessa fase da vida.


O tempo e nós: Uma marcação da temporalidade

Analisar a condição do idoso no mundo requer conhecimento histórico de como os processos de vivência dessa população desenvolveram-se através dos séculos, cada obstáculo transposto na família, na coletividade, na política, na economia, saúde e as projeções que refletiram e refletem na relação social de um país, de uma comunidade, em um grupo. Observa-se que conhecer essas contribuições na história nos insere na real capacidade do idoso de não ser apenas um mero expectador da vida, mas sim, atuante nas diversidades do cotidiano, com as suas experiências, habilidades e relações que podem transmitir conhecimento adquirido através desses anos, podendo ser repassadas as novas gerações, indo além do ambiente doméstico.

A literatura tem um papel relevante nas realidades criadas pelos autores, evidenciando assim, fatos do cotidiano escondidos no dia-a-dia que de tão presentes nos deixa acabrunhados diante dos fatos.

O fato de sempre interpretarmos as obras literárias, até certo ponto, à luz de nossos próprios interesses – e o fato de, na verdade, sermos incapazes de, num certo sentido, interpreta-las de outra maneira – poderia ser uma das razões pelas quais certas obras literárias podem conservar seu valor através dos séculos. (EAGLETON, 2006, p. 18)

Para Rios e Cortella (2014, p. 86) a questão da aposentadoria tem um significado mais abrangente e vai além do chinelo e do pijama, que significaria o fim das obrigações trabalhistas e do orçamento doméstico e criação dos filhos, ele reflete no comodismo, alienação e apatia com outras atividades, espelhando sobre o viés do significado de trabalho na vida das pessoas. Simplesmente, o trabalho tem outra conotação e essas pessoas querem consumir, o emprego não tem mais o caráter de subsistência ou um valor emocional como antes, e aqui não cabe mais o jargão: “o trabalho dignifica o homem”, e sim a afirmação, de que o exercício profissional dá a possibilidade de consumo, afinal, está é condição imposta pelo capitalismo.



Reafirmando as transformações na velhice e visualizando os aspectos emocionais, sociais, culturais, entre outros, que sugerem uma contribuição na formação de uma nova consciência, como refere Debert (2012, p. 11):

A última década assistiu à transformação da velhice em um tema privilegiado, quando se pensa nos desafios enfrentados. Pela sociedade brasileira contemporânea. Hoje, no debate sobre políticas públicas, nas interpelações dos políticos em momentos eleitorais e até mesmo na definição de novos mercados de consumo e novas formas de lazer, “o idoso” é um ator que não mais está ausente do conjunto de discursos produzidos.


Há muitas pesquisas, escritos e discussões sendo realizadas sobre o processo de envelhecimento e de como retardar seu aparecimento, seja por áreas oriundas da beleza, seja por vias da alimentação, condições melhores de manter o corpo em forma, saudável e outras técnicas que ajudam o bem estar e harmonia desse novo momento. Nessa perspectiva, fica mais evidente a busca pela longevidade, porém, é necessário ter condições de manter uma qualidade durante esse processo.

Ressaltamos, ainda, que a concepção concebida neste trabalho objetiva distinguimos o idoso mórbido, sem perspectivas que está resignado a um envelhecer triste e enfadonho; do idoso dinâmico, ativo e sem problemas característicos da idade, bem como a existência de uma sexualidade saudável como ressaltamos anteriormente.

A relação entre a teoria e prática, está entre um dos grandes desafios não só para a terceira idade² como para qualquer indivíduo que necessite por em prática sua sexualidade.

Adotaremos a obra *Memória de Minhas putas tristes* do escritor colombiano Gabriel García Márquez, com a finalidade de investigar as memórias do personagem denominado apenas como *Sábio Triste* assim será designado no trabalho, durante toda a leitura irá vivenciar o cotidiano deste homem idoso, que ao completar noventa anos decide que se presenteará com uma adolescente virgem contratando o “serviço” num

² A política de integração da velhice introduzida na França a partir de 1962 visava a modificações político-administrativas, assim como à transformação da imagem das pessoas envelhecidas. Os novos aposentados começaram a reproduzir práticas sociais das camadas médias assalariadas, já que a imagem de degradação estava muito associada às camadas populares: o antigo retrato preto-e-branco de uma velhice decadente toma o colorido de uma velhice associada à arte de bem viver. Faz-se então necessário criar um novo vocábulo para designar mais respeitosamente a representação dos jovens aposentados – surge a terceira idade.



prostíbulo, somente neste início já encontramos um tabu e uma transgressão, onde essa narrativa nasce de contradições, uma pessoa velha e uma jovem para uma noite de sexo.

O autor contrapõe as gerações e a humanidade entre a dualidade do bem e o mal, desmascarando uma sociedade que ovaciona as alegrias da vida, mesmo que estas mazelas sociais e o descaso deixem a deriva o conceito de envelhecimento, o qual está enraizado a nossa cultura e no juízo de valor que fazemos desses indivíduos que passamos a vida sem perceber a importância desse ciclo.


O que surpreende neste personagem diferentemente de outros personagens heroicos e viris, não está nos seus feitos apoteóticos, e nem na sua força, esta na sua humanidade, no seu dia-a-dia, ele representa os homens que transgridam normas e costumes em tempos conservadores, que desejam visceralmente, enlouquecidos por ciúmes, amores e cheio da vontade e do desejo carnal, entretanto, sua angústia situa-se nesse passado tão viril, másculo e a sua subjetividade, que para ele está nos clichês apenas de sua memória.

Incrustrada no corpo, a memória se apresenta como olhar, voz, imagens, odores, sensações e percepções, dando-lhe uma determinada textura e tornando-o diferente de todos os outros. As marcas do corpo contam uma história.

A memória habita os encontros e desencontros amorosos, os sentimentos de solidão, abandono, ódio, as escolhas, as diferentes faces da sexualidade e as perdas que compõe o cotidiano. (MUCIDA, 2009, p. 15)

No caso do personagem, essa memória percorre sua trajetória do início ao fim, a maturidade dos anos vividos não lhe confere, entretanto, controle sobre seus atos e emoções, o curso da vida lhe deu muitos privilégios e costumes errôneos a respeito de relacionamentos, e esses vícios não lhe introduziram no universo de responsabilidade característico dos homens que buscam relacionamentos sérios para um padrão de ordem familiar, e sim, prazeres que ele dispunha em troca de dinheiro, a questão dos sentimentos está diretamente enraizado no seu querer de possuir, paixões que se diluem em uma noite, talvez regados a festas de Dionísio³,

³ Em Atenas, as festas de Dionísio, – as Dionisíacas se celebravam oficialmente com mais pompa do que em todo resto da Grécia, e eram presididas pelo primeiro arconte. As principais cerimônias consistiam em



perdido entre as filhas de Afrodite⁴, viveu libertino, ou quem sabe liberto das amarras sociais da época, sendo livre pode sonhar intensamente e ver a vida com outro olhar, mas, isso também conferiu solidão, todo esse desapego transformou-lhe alguém duro, tendo que resfolegar a cada dia sem ninguém para lhe dá abrigo, proteção, porém, ele não demonstra sofrer com estas ausências e recorda que uma vez se doou a um sentimento sincero que pudera ser chamado de amor, contudo a traição desse amor o faz retornar a vida de libertinagem e luxúria. Essas retomadas na consciência do protagonista nos faz criar empatia pelo momento vivenciado e de certa forma nos faz sentir que toda a trajetória foi elaborada a partir dessa angústia.


A perversão⁵ não existe, em outras palavras, senão como uma extirpação do ser da ordem da natureza. E com isso, através da fala do sujeito, só faz imitar o reino natural de que foi extirpada a fim de melhor parodiá-lo. Eis efetivamente por que o discurso do perverso repousa sempre no maniqueísmo que parece excluir a parte de sombra à qual não obstante deve sua existência. Absoluto do bem ou loucura do mal, vício ou virtude, danação ou salvação: este é o universo fechado no qual o perverso circula deleitosamente, fascinado pela ideia de poder liberta-se do tempo e da morte. (ROUDINESCO, 2007, p.12)

A análise mais apurada desta obra irá nos remeter a outros textos como *A Presença de Anita*, obra homônima de Mário Donato, onde uma ninfeta seduz o homem maduro e passa a conduzi-lo a sensações e prazeres numa descoberta de emoções que ele mesmo desconhecia, tal como, *A Bela Adormecida* de Charles Perrault, na qual, à adolescente virgem denominada de Delgadina, nome usado como um pseudônimo: “Como será que se chamava? A dona não tinha dito. Quando me falava dela só dizia: a menina.” (MÁRQUEZ, 2008, p. 63) sempre dormia nos encontros com o “Sábio Triste”, talvez, sonhando com príncipes encantados, terras longínquas, castelos habitados, supomos que a jovem dorme para suportar uma realidade cruel para moças

procissões em que se conduziam tirsos, vasos cheios de vinho, coroas de pâmpano, e os mais importantes atributos de Dionísio.

⁴ Afrodite (ou *Vênus*) é uma das divindades mais célebres da antiguidade: era ela quem presidia os prazeres do amor.

⁵ Desvio em relação ao ato sexual “normal”, definido este como coito que visa à obtenção do orgasmo por penetração genital, com uma pessoa do sexo oposto. Diz-se que existe perversão quando o orgasmo é obtido com outros objetos sexuais (homossexualidade, pedofilia, bestialidade, etc.), ou por outras zonas corporais (coito anal, por exemplo) e quando o orgasmo é subordinado de forma imperiosa a certas condições extrínsecas (fetichismo, travestismo, voyeurismo e exibicionismo, sadomasoquismo); estas podem mesmo proporcionar, por si sós, o prazer sexual. Deforma mais englobante, designa-se por perversão o conjunto do comportamento psi cossex uni que acompanha tais atipias na obtenção do prazer sexual.




pobres como ela. Portanto, existe uma áurea de mito, de lenda no ar e o personagem digressiona sobre o um nome para a sua musa: “À medida que a secava ela ia me mostrando os flancos suados ao compasso de meu canto: Delgadina, Delgadina, tu serás minha prenda amada.” “Então, essa era ela: Delgadina.” (MÁRQUEZ, 2008, p. 64) o tempo é tão distante na narrativa que parece perdida no tempo e espaço, na qual vislumbramos o entrelaçamento dessas narrativas, Gabriel García Márquez, eventualmente, possa não ter utilizado essa mimese, entretanto, ela anuncia uma familiaridade entre as histórias durante o processo de leitura.

Uma das passagens emblemáticas da história é a angústia⁶ pelo futuro e as opções que restam para alguém acima dos 90 anos, essa tentativa para deixar tudo acertado, acabado em uma finalização perfeita na trajetória de uma vida, mas, todas estas expressões de valor manifestam a nossa visão diante da finitude, não saber até quando posso ser feliz e os assuntos inacabados. Será me dado o tempo necessário para resolvê-los?

A questão principal aqui é a transitoriedade da vida, questionamento de um corpo que chega a certo limite, pois, foi imposto a esse personagem ter noventa anos quando descobre o que é amar uma mulher sem toca-la, sem paga-la, sem a obrigação da virilidade, sem a conjunção de corpos desejosos, está indagação fica a margem, esse objeto agora passa a ser adorado como algo sagrado, mesmo que em determinadas situações exista o peso do ambiente, o espaço contribuindo para que esse homem não consiga enxergar a gravidade social em que o outro se encontra. Entra em cena a pessoa da Rosa Cabarcas que o trás de volta a sua centralidade de homem com maturidade para reconhecer as limitações desses encontros. Esse comportamento se engendra em sociedades puramente tradicionalistas – patriarcais – machistas, na qual o homem é detentor do poder absoluto.

A transição entre a realidade e momentos de prazer pode expor uma pessoa a sentimentos a novas sensações, que talvez nunca sentidas, experimentadas têm aporte na psicanálise, a partir dos estudos formulados por Freud entendemos essas questões onde o Eu e a minha posição perante determinado fato se alinham:

⁶ Angústia vem do latim – *angor*, que quer dizer ‘angustura, estreitamento, apertamento’. Para Freud a angústia é caracterizada pela ausência do objeto, ou pela perda de um objeto, em Lacan ela se relaciona à presença do objeto.



O Eu domina tanto o acesso à consciência como a passagem à ação no mundo exterior. Na repressão ele exerce seu poder nas duas direções: o representante do instinto vem a experimentar um lado de sua manifestação de poder, e o impulso instintual, o outro lado. (FREUD, 1926 – 1929, p. 25)

A literatura possibilita esse encontro entre arte e ciência possibilitando conversar entre si, esta conexão permite-nos avaliar as subjetividades da obra e suas nuances, manifestando assim, um diagnóstico a respeito do enredo, evidenciar essas características nos dá o privilégio de ir mais adiante, de outro modo, a psicanálise nos permite enxergar um universo ainda mais vasto do que as margens do livro nos consente ler. Essa diferença na interpretação nos dá subsídio para avaliar personagens, espaço e cronologia, dialogando diretamente com a história.

Conclusão

A obra de Gabriel García Márquez é transpassada por temas importantes como o envelhecer, as perspectivas dessa fase, o amor, o ciúme, descobertas sobre a afetividade, essa emoção passada através dos capítulos nos dá ideia de encontros que o personagem começa a realizar na sua jornada aos noventa anos.


É necessário enfatizar que a sua vida foi cheia de experiências determinadas pelo financeiro e o sentimento que ele desconhecia era causado por sua falta percepção fora da luxúria que procurava numa satisfação apenas pelos sentidos.

Desta forma a literatura vai enraizando-se e vertendo caminhos para juntamente com a psicanálise dá o desfecho para esse indivíduo na sua diversidade humana. A sexualidade na terceira idade ainda é um tabu, mas também uma oportunidade de descobertas e de viver plenamente o melhor da maturidade que segue ainda amando e sonhando.

Referências bibliográficas

A teoria da angústia na psicanálise. Disponível em: <<https://psicologado.com/abordagens/psicanalise/a-teoria-da-angustia-na-psicanalise>> Acesso em: 21 agosto de 2017.

Afrodite – A Deusa Do Amor (Vênus) – Mitologia Grega. Disponível em:



<<https://www.mitologiaonline.com/mitologia-grega/deuses/afrodite/>>. Acesso em: 20 agosto de 2017.

CORTELLA, Mario Sergio. *Vivemos mais! Vivemos bem?*. São Paulo: Papyrus 7 Mares, 2014.

DEBERT, Guita Grin. *A Reinvenção da Velhice*. São Paulo: Edusp, 2012.

_____. *Velhice ou Terceira Idade?*. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

Dionísio (Baco) – O Deus Grego Da Mitologia. Disponível em:
<<https://www.mitologiaonline.com/mitologia-grega/deuses/dionisio/>>. Acesso em: 20 agosto 2017.

FREUD, Sigmund. *Inibição, Sintoma e Angústia, o Futuro de uma Ilusão e Outros Textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LAPLANCHE, J., PONTALIS, J. B. *Vocabulário de Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

REALISMO E FEMINISMO EM LUCIA MIGUEL PEREIRA: GENTE E COISAS EM SURDINA


Adriana de Fátima Barbosa Araújo (UnB)¹

Resumo: “Ele quer que eu ande bem vestida para lhe fazer honra, pensava: faço parte da sua representação, como o automóvel e a pérola na gravata. Não faz mal que eu me sinta infeliz, porque, isso, ninguém vê”. O trecho vem entre dupla aspas porque as aspas na prosa de ficção de Lucia Miguel Pereira e mais especificamente no romance *Em surdina* (1933) do qual essa passagem faz parte, são mais um dos elementos que colaboram na modulação das vozes, não apenas femininas, presentes nessa obra. As soluções na forma de uma terceira pessoa seletiva são facilmente relacionáveis com outros romances icônicos publicados no mesmo período, mas o conteúdo destoava mesmo do tipo de crítica social que o grande Romance de 30 conduzia. Esse desafinar foi tomado por uma parte da crítica como algo negativo, que relegou a obra de ficção de Lúcia Miguel Pereira para um patamar mais baixo que a sua obra crítica, bastante respeitada desde o início de sua carreira. A prosa de ficção de autoria de Lucia expunha um nervo custoso de ser aceito, os conflitos e as contradições internas de personagens femininas, seus limites de visão e atuação, seus preconceitos desde o ponto de vista da mulher casada, em *Maria Luísa*, da menina de família rica em *Em Surdina*, da de família pobre em *Amanhecer* e no grande *Cabra cega*. Personagens e narradoras vivem o drama da dificuldade em assumir os papéis a elas relegados. Nelas há algo que resiste e que elas mesmas aprendem a não negar. Uma moça que tem força para, na sociedade carioca da década de 1930, negar três pedidos de casamento, com supostos bons partidos, mas que ainda não consegue se imaginar vivendo longe da casa do pai mostra a dificuldade hercúlea de cada passo tomado na direção da desfeticização de si mesmas e de sua realidade “administrada” pela família e pelos bons costumes. A questão que vamos elaborar nesse trabalho pensa o lugar e a condição da mulher na sociedade tomados no profundo realismo da narração das situações em que estão a personagem, que aproxima as conexões da vida cotidiana. Realismo entendido aqui como pensa o conceito György Lukács, a partir de uma estética marxista, e também levaremos em conta algumas intervenções do feminismo, com autoras contemporâneas brasileiras, como Lourdes Bandeira e Rita Terezinha Schmidt, mas sempre de dentro da problemática particular levantada pelas situações da vida da personagem Cecília. A investigação proposta nesta comunicação faz parte de uma entre as pesquisas em andamento na Universidade de Brasília, no grupo de pesquisa que lidero, Literatura, Estética e Revolução (LER), cadastrado no DGP-CNPq desde 2012.

Palavras-chave: *Em Surdina*, Lucia Miguel Pereira, Feminismo, Lukács, Realismo

Circulou recentemente a notícia de que um grupo de pesquisa sobre Marx na UFMG foi denunciado no MPF por doutrinação marxista. Embora a denúncia não tenha sido acatada pelo MPF, por aí tiramos o nível a que chegam as tentativas de silenciamento que o policiamento intelectual e a polarização política têm imposto a todos nós também ao mundo acadêmico. A resistência a todo tipo de conservadorismo se faz ordem do dia quando observamos a necessidade de grupos ligados aos fundamentalismos religiosos de


¹ Professora da Universidade de Brasília (UnB). Líder do Grupo de Pesquisa Literatura, Estética e Revolução.



buscar ordenamentos legais que impeçam o amplo debate na escola e na sociedade sobre a diversidade humana e a inclusão social. Estamos nos referindo aos projetos de leis tramitando nos níveis municipal, estadual e federal no tipo “Escola sem partido”, peças de defesa do obscurantismo e da repressão contra o pensamento crítico e emancipador. Acontece que, contra todas as tentativas de silenciamento, o pensamento crítico apenas cresce, cresce e se fortalece de modo cada vez mais forte e inequívoco.

No texto de 1938, “Trata-se de realismo!”, o pensador húngaro Gyorgy Lukács ao debater a crítica de Ernst Bloch sobre a sua visão do movimento expressionista reflete sobre o modo como a literatura altamente sofisticada da vanguarda – a atenção voltada para a realidade da linguagem e não para a linguagem da realidade seja por meio de um anti-realismo ou mesmo por um pseudo-realismo poderia, no limite, até contribuir para naturalizar a capitulação às ações inumanas e inaceitáveis das políticas exclusivistas e odiosas do fascismo. Preocupado com a forma como a literatura poderia participar no movimento de resistência contra a ascensão do conservadorismo e da banalização da violência e da perversão, Lukács argumenta, como pudemos perceber, principalmente com dois elementos. Um é a questão da valorização da cultura popular como um elemento de resistência, evocando a centralidade do elemento popular e humano e o outro é a defesa da literatura não como algo que paira além do bem e do mal, acima da história e da sociedade no brilho eterno de seu processo de se produzir a si mesma, mas com seu poder de trazer à tona tudo o que interessa ao mundo humano em todas as suas vivências concretas evitando que uma singularidade ou unicidade possa ser alçada a um mito de salvação. Muito longe disso, Lukács reforça e resgata o poder que a arte literária tem de colocar tudo o que interessa ao mundo humano em primeiro plano, sem mediações, diretamente pelas ações e sentimentos das personagens. Em última análise frente aos horrores provocados pelo elitismo excludente das políticas nazistas, está em jogo o reconhecimento da diversidade e da capacidade humana em todas as suas direções, em suas múltiplas possibilidades e aspectos. Contra o irracionalismo de um mundo homogeneizado e extremamente excludente, a dinamicidade e diversidade de todos os aspectos da vida em cada momento (tudo é movimento) de sua existência concreta.


A famosa restrição de Lukács às vanguardas e a sua crítica à literatura excessivamente obcecada com a montagem e a descrição desvela uma literatura que desinvestida da sua capacidade de reconfigurar o mundo humano a partir do caos da vida



objetiva em que tudo aparece desunido e fragmentado, apenas colabora com o sistema quando torna palatável e naturalizado o mundo distópico das ruínas e do pessimismo conformista. Vemos que a preocupação de Lukács, num debate entre escritores, é não deixar crescerem as forças do irracionalismo e do sem sentido que amplamente vivenciadas no mundo objetivo desarmam qualquer possibilidade de resistência. Lukács lembra Marx quando argumenta que por mais que na imediatividade da vida tudo apareça fragmentado e autônomo, toda sociedade forma uma totalidade, todos estamos ligados por mediações que não aparecem na superficialidade da vida em que as mercadorias parecem caminhar sozinhas para as vitrines. Perdemos de vista a conexão entre as pessoas, mas isso não significa que essas conexões deixem de existir e a arte é uma forma de trazer essas conexões porque traz ao sentido as ações e sentimentos humanos.

A citação que retiro do texto é uma passagem da explicação de Lukács sobre a literatura de vanguarda daqueles que chama de “realistas atuais” (trago à lembrança que o texto é de 1938). Ressalto da citação a ideia de que Lukács não tem um sentimento passadista que repudia o novo e que só se interessa pelo realismo do século XIX, base do argumento de Bloch contra ele. A citação é longa porque não pude recortar o argumento:

Já que só quando observamos como um todo as obras-primas do realismo passado e do presente, e delas aprendemos quando cultivamos a sua difusão e fomentamos a sua difusão correta é que o valor atual, cultural e políticos da grande criação realista se revela: a sua inesgotável *diversidade* em oposição à *unilateralidade* – na melhor das hipóteses, espirituosa – do “vanguardismo”. A Cervantes e Shakespeare, a Balzac e Tolstoi, Grimmeslshausen e a Gottfried Keller, a Gorki, a Thomas e Heinrich Mann têm acesso os leitores das amplas massas do povo, a partir das mais diversas facetas da sua própria experiência de vida. A repercussão vasta e duradoura do grande realismo reside precisamente no fato de existir um número ilimitado de portas – assim o poderíamos formular – que possibilita este acesso. A riqueza da criação artística, a apreensão profunda e correta de fenômenos duradouros e típicos da vida humana está na origem da grande repercussão progressiva destas obras-primas; no processo de apropriação os leitores dessas obras clarificam as próprias vivências e experiências, alargam o seu horizonte humano e social e, através do humanismo vivo, são preparados para assimilarem as opções políticas assumidas pela Frente Popular e apreenderem o humanismo político dessas obras; mediante a compreensão das grandes épocas progressistas e democráticas da evolução da sociedade, que a obra de arte realista nos proporciona, é preparado, no íntimo das grandes massas um solo fértil para a democracia revolucionária do novo tipo representado pela Frente Popular. Quanto mais enraizada neste solo se encontra a literatura de combate antifascista, tanto mais profundamente enraizados serão os tipos exemplares e odiosos que ela cria- *tanto maior será a sua ressonância no povo*. A Joyce ou a outros representantes da literatura “vanguardista” conduz apenas uma passagem muito estreita: é necessário “descobrir certos truques” para se conseguir compreender o que aí se passa. E, enquanto no caso do grande realismo o acesso mais fácil propicia também uma grande riqueza de produtos humanos, com a literatura “vanguardista” as grandes massas do povo não podem apreender nada. Precisamente porque nessa literatura




falta a realidade, a vida, ela impõe (para utilizar a linguagem política: sectariamente) aos seus leitores uma concepção estreita e subjetivista da vida, enquanto o realismo, pela riqueza de aspectos a que dá forma, responde às perguntas que o próprio leitor põe – respostas da vida a perguntas que a própria vida colocou!.... A relação viva com a vida do povo, o desenvolvimento progressista das próprias experiências das massas – é esta precisamente a grande mensagem social da literatura Frente Popular significa: luta por um autêntico caráter popular da arte, uma solidariedade múltipla com toda a vida do povo, tornada histórica – historicamente *peculiar*; significava encontrar diretrizes e opções que, a partir *desta* vida do povo, despertem as tendências progressistas para uma nova vida politicamente ativa. (MACHADO, 1998, p. 228-9)

À medida que lemos o Lukacs, nós vamos aumentando nossa capacidade de perceber porque o pensamento crítico dele sobre a prosa de ficção depois de 1930 se desenvolve para além do que já está colocado em sua teoria do romance, grande obra da década de 1920. Estudos e leituras dos manuscritos de Marx o fizeram realizar uma profunda autocrítica e o levaram a escrever pequenos ensaios hoje reunidos no livro organizado por Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto, intitulado *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. O livro está organizado em duas seções: a primeira é uma contribuição à história da estética – com debates sobre Hegel e Marx e a segunda, “Para uma teoria marxista dos gêneros literários”, traz um ensaio que eu acho decisivo para o estudo da prosa literária intitulado “O romance como epopeia burguesa” que faz um avanço relevante em termos do que estava formulado no *Teoria do romance* e até no “Narrar ou descrever”, esse talvez o texto do Lúkacs mais conhecido.

Ainda no texto citado anteriormente, “Trata-se de realismo!”, Lukács ao recuperar o próprio Marx, retoma a dialética da essência e do fenômeno. Lukács argumenta que a realidade como algo estático e hierárquico é uma noção muito deturpada do marxismo vulgar. Para Marx, a realidade é “síntese de múltiplas determinações”, constituída pela interação de complexos em seu interior e seu exterior, cujo o número de momentos pode chegar ao infinito. Nessa dinâmica complexa existe a relatividade do absoluto e do relativo já que em cada momento o que antes era relativo pode se tornar absoluto e o contrário em outro momento – em cada mínima parte da totalidade, que é complexa e dinâmica, tudo está em movimento e tudo é relação dinâmica entre complexos.

Na arte, a vida aparece reconfigurada com uma objetividade a que não temos acesso na imediatividade caótica na nossa própria vida, em que os momentos se sucedem de modo irreversível e continuamente sucessivos. Na nossa vida também vivenciamos essência e aparência, mas o caráter caótico dos acontecimentos cotidianos no mais das




vezes não nos permite ter clareza para distinguir o essencial do aparente. Quanto mais rica for a qualidade da captação artística, “Quanto mais variada e rica, intrincada e “astuta” (Lenin) ela for, quanto mais intensamente ela abranger a contradição viva da vida, a unidade viva da contradição de riqueza e unidade das determinações sociais, tanto maior e mais profundo será seu realismo” (MACHADO, 1998, p. 208). Observar que não é determinismo da realidade, mas determinações da realidade. Determinações a que podemos chegar no caminho que parte da aparência à essência. Determinações, não determinismo.

O trabalho que trago hoje nasceu das pesquisas que surgem da minha atuação no ensino da disciplina da graduação Modernismo Brasileiro e que se desenvolve em pesquisas no grupo de pesquisa que lidero na UnB, “Literatura, Estética e Revolução”. Sobre a pesquisa com a obra da Lucia Miguel Pereira, dizer que com ela iniciamos em agosto deste ano mais uma etapa das pesquisas em torno da literatura produzida nos anos da chamada Revolução de 1930. O que motiva a investigação é o refletir sobre o realismo e o feminismo na obra de Lúcia Miguel Pereira – em pleno contexto de definição dos rumos da literatura brasileira numa fase em que o modernismo paulista já é história e legado, mas a experimentação formal trazida por sua experimentação formal continua como algo já estabelecido na consciência criadora nacional e que se desenvolve na literatura de pendor realista da década de 1930.

Estamos entre o romance social e o dito romance intimista e não será problemático afirmar que o investimento artístico na experimentação formal presente nas obras do período e que já era motor da produção artística desde o modernismo paulista não atua apenas como puro exibicionismo técnico, antes materializa nas elaborações artísticas a vivência da Revolução de 30 e das mudanças sociais. Nesse sentido, é fundamental para nossa pesquisa o estudo dos textos de Candido “A revolução de 30 e a cultura” e “Literatura e Subdesenvolvimento” de *A educação pela noite e outros ensaios* e ainda a tese de Luís Bueno, *Uma história do romance de 30*, que temos como fontes de apoio crítico.


Pensando a obra *Em surdina*, de Lucia Miguel Pereira, motivo dessa comunicação, não deixo de reparar um fato interessante que alinha duas autoras que foram na vida e na arte produzida por elas na década em tela em tudo antagônicas, mas ambas profundamente engajadas na elaboração artística que representasse sem amarras os conflitos e as



contradições da vida do ponto de vista da mulher. Estou falando de Patrícia Galvão e Lucia Miguel Pereira, pois no ano de 1933 saem as principais obras das duas autoras, nomeadamente: *Em surdina* e *Parque industrial*. Além dos experimentos formais em torno de revolucionar as formas do dizer narrativo presente em ambas obras, elas também revolucionam o romance brasileiro do ponto de vista da elaboração do conteúdo, mesmo como antípodas, mas que se complementam no realismo com que pintam a condição e o ponto de vista das mulheres num momento em que a revolução está acontecendo.

Para cada uma das autoras a elaboração ficcional desse momento revolucionário é bem diferente. E a diferença é a da classe social. Enquanto a personagem Cecília de *Em surdina* nem sabia que poderia trabalhar e quando conhece essa possibilidade é profundamente desencorajada pelo pai e pelo amigo, Paulo – que ambicionava tê-la no emprego de esposa, as personagens trabalhadoras dos teares do parque industrial de São Paulo são duramente exploradas no trabalho do qual nem sequer sonham em não ter. Os dramas vividos pelas personagens são completamente diferentes, embora sejam mulheres jovens da mesma época – nas duas grandes cidades brasileiras São Paulo e Rio de Janeiro. A principal diferença não é estética, mas de classe social.

Época aliás muito dura para a mulher. O patamar em que se encontra a luta das mulheres hoje, quando em vez de diminuir aumenta a violência e os crimes contra as mulheres, tinha naquele momento um caráter realmente embrionário pelo que depreendemos dos destinos das personagens nas situações vividas por elas. Na pequena, mas decisiva, prosa de ficção de Lucia Miguel Pereira, personagens e narradoras vivem o drama da dificuldade em assumir os papéis a elas conferidos. Nessas personagens e narradoras há algo que resiste e que elas mesmas aprendem a não negar. A quantidade de recursos (itálico, aspas, espaçamentos) com que a narrativa de *Em Surdina* apresenta sua instância narrativa nos coloca em questão a dificuldade da narradora em assumir sua perspectiva de mulher no interior do discurso destinado ao narrador. Existe na crítica especializada da obra, divergências em relação à caracterização da instância narrativa. Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida em sua tese, *Reinventando a realidade: estratégias de ficção na obra de Lucia Miguel Pereira*, defende que, “E com a hipocrisia imperando sobre as normas de conduta impostas pelas relações sociais, podemos notar a expressão do conservadorismo ou do receio de mudanças mediadas pelo narrador ou pelas outras personagens de famílias tradicionais” (ALMEIDA, 2010, p.39). Já na tese de




Juliana Santos, Ficção e crítica de Lucia Miguel Pereira: a literatura como formação, encontramos um trecho na análise do romance *Maria Luísa* em que lemos: “O olhar que o narrador (ou narradora segundo Heloísa Pontes) lança sobre essas crianças é o de compaixão, percebendo o quanto é injusta a condição desses meninos que perderam prematuramente a pureza da infância” (SANTOS, 2012, p. 123). Nas duas teses há uma leitura da ficção completa de Pereira, mas afora o romance *Amanhecer*, no qual temos uma narração de primeira pessoa, as duas estudiosas referem-se sempre ao narrador e não a uma possível narradora. E Edwrigens, como vimos, afirma ainda um conservadorismo, desse narrador.

No texto de Heloísa Pontes (2008), Crítica da cultura no feminino, há a defesa da ideia de que a narradora deseja se descolar do discurso conservador da personagem Maria Luísa. Ficamos aqui simplesmente com anotações da crítica pois o fato é que nossa pesquisa está em andamento, mas preliminarmente nossas investigações caracterizam esses avanços e recuos, inclusive em termos de sinais gráficos, na instância narrativa como uma dificuldade que a narradora tem de ocupar plenamente o espaço tradicionalmente masculino da narração. Ainda não tínhamos uma tradição de narradoras e é com muito pejo que Lucia investe nesse sentido na construção do lugar de narradora.

Em surdina mostra uma moça que tem força para, na sociedade carioca da década de 1930, negar três pedidos de casamento, com supostos bons partidos, mas que, por outro lado, ainda não consegue se imaginar vivendo longe da casa do pai. Daí temos acesso ao drama da dificuldade hercúlea de cada passo tomado na direção da desfeticização de si mesmas e de sua realidade “administrada” pela família e pela moral dos bons costumes, como podemos perceber no trecho copiado abaixo:

Espicaçada pela oposição de Dr. Vieira, a sua vontade de trabalhar cresceu, tornou-se necessidade imperiosa; era o único meio de criar a sua personalidade, independente do núcleo familiar; tinha a impressão de que começaria afinal a viver, no dia em que começasse a dedilhar na máquina ofícios e cartas comerciais. Então entraria na posse de si mesma e da existência. Escolheria seus hábitos, as suas relações, o seu modo de vida. Inconscientemente, imaginava que seria uma réplica feminina de Paul, que teria a sua liberdade em julgar pessoas e coisas. (PEREIRA, p. 192)

Vemos aí a narradora se aprofundar até no inconsciente da personagem – narrar suas ações e descrever suas motivações internas. Esse recurso não capta apenas a consciência da personagem mulher – como nos grandes épicos, essa cena é narrada do ponto de vista também de Paulo – ponto de vista, claro, tão legítimo quanto o de Cecília



– afinal em sua totalidade, a sociedade é que forma a consciência de ambos os personagens:

Paulo ouviu-a sem interrompê-la, parecendo muito atento às suas palavras, mais interessado, em realidade, pela boca que as pronunciava, pelo prazer de escutar Cecília, de vê-la depois de mais um mês de ausência. E o que ouvia, ardentemente, erro o que ele próprio tinha a lhe dizer. O minuto decisivo que ia viver, já existia dentro dele, já o transportava além do presente. Estava como um leitor que houvesse lido as últimas páginas antes das outras, e, conhecendo a conclusão da intriga, não se emocionasse com os lances do enredo. (PEREIRA, 2006, p. 192)

...

- Que significa isso? – perguntou muito baixo.

- Isso significa que o emprego que tenho para você, o melhor, o que me encheria de felicidade se você o quisesse, é o de ser minha mulher. Para que andar por aí, exposta a encontrar gente de toda sorte, num lugar subalterno, se pode ser rainha em sua casa... em nossa casa? Ser a razão e a recompensa da minha vida, não será uma ocupação melhor do que ser datilógrafa? Você é tudo para mim, Cecília. Eu não serei também alguma coisa para você? Não poderei, com muito carinho, encher esse vazio da sua existência? (PEREIRA, 2006, 193)

É bastante dramática a cena e essa forma de pensar de Paulo e Cecília é reflexo das condições objetivas que eles vivem – sua condição de menina criada no seio da família rica – de um dinheiro feito com o tráfico de escravos. Paulo também é produto da mesma sociedade, ele pensa que o melhor trabalho que ela poderia querer seria o de ser sua esposa, o de viver para ele, que se tornaria a plenitude da vida vazia que a moça pensava, sonhava, em preencher com o seu próprio trabalho. Enquanto Cecília por sua vez chegara realmente a pensar que a contribuição intelectual que havia entre eles era de natureza desinteressada, ela se sentia igual a Paulo, nesse sentido sua queixa da atitude do pai a Paulo seria compreendida e, ela imaginava, ele também veria a injustiça que ela continha, mas frente à terrível desilusão que lhe dá a fala de Paulo, não tem outra saída a personagem a não ser rir, “Mas o riso sufocava-a. Estava com pena de Paulo. E não conseguia vencer a gargalhada. Ria, ria, ria, muito alto, com gritinhos agudos, histéricos. (PEREIRA, 2006, p. 195)

Por outro lado, em *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão, temos uma narrativa experimental – fortemente amparada no realismo com que descreve as situações, quase eliminada a instância narrativa, a narrativa avança por meio dos diálogos a partir dos quais entendemos o que se passa na história. As falas diretas das personagens captam a oralidade e a brutalidade das situações vividas. Dessa forma a narrativa se constrói mais como mosaico de situações em que não configuramos uma personagem principal a partir da qual as ações se movimentam, mas um conjunto de mulheres em situações as mais

diferentes quase sempre narradas por meio do recurso do diálogo. A instância narrativa atua quase como uma didascália do que propriamente como mediadora na relação leitor – personagem. Como exemplo, no capítulo intitulado “Trabalhadoras de agulha”, lemos:

Uma menina pálida atende ao chamado e custa a dizer que é impossível terminar até o dia seguinte a encomenda.

- Que é isso? – exclama a costureira empurrando-a com o corpo para o interior da oficina.

- Você pensa que vou desgostar mademoiselle por causa de umas preguiçosas! Haverá serão até uma hora.

- Eu não posso, madame, ficar de noite! Mamãe está doente. Eu preciso dar o remédio para ela!

- Você fica! Sua mãe não morre por esperar umas horas.

- Mas eu preciso!

- Absolutamente. Se você for é de uma vez.

A proletária volta para seu lugar entre as companheiras. Estremece à ideia de perder o emprego que lhe custara tanto arranjar. (GALVÃO, 2006, p. 25)

Quando pensamos as diferenças entre os dois romances, salta aos olhos a diferença entre as condições de vida entre as personagens. Chegamos à inevitável conclusão de que a condição objetiva é que determina seus sonhos, seus desejos, suas relações com familiares e amantes, ou seja, as formas da consciência das personagens são condicionadas pelo processo social, político e espiritual da vida. Mas não de modo mecânico, como diria o marxismo vulgar.

O Realismo nas duas cenas pelo aprofundamento nos problemas sociais levantados a partir da condição das mulheres nas situações – de trabalho (onde temos uma mulher como exploradora do trabalho da outra) e na família (com a moça totalmente anulada pelo domínio patriarcal) nos coloca diante de problemas vividos pelas personagens e que não à toa estão colocados a partir do recurso do diálogo, portanto são mostrados nas falas diretas das personagens no embate entre elas. O caminho da desfetichização de si mesma, no caso de Cecília, é um percurso doloroso rumo à solidão. No caso de *Parque Industrial*, a desfetichização ocorre por meio de uma tomada de consciência política. Trouxe até aqui apenas um esboço de introdução ao problema da pesquisa que estamos desenvolvendo.

Concluo esta fala com uma outra citação de Lukács em *Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels*, na qual lemos:

A verdadeira arte visa ao maior aprofundamento e à máxima abrangência na captação da vida em sua totalidade onidirecional. A verdadeira arte, portanto, sempre se aprofunda na busca daqueles momentos mais essenciais que se acham ocultos sob a superfície dos fenômenos, mas não representa esses momentos essenciais de maneira abstrata, ou seja,

suprimindo os fenômenos ou contrapondo-os à essência; ao contrário, ela apreende exatamente aquele processo dialético vital pelo qual a essência se transforma em fenômeno, se revela no fenômeno, mas figurando ao mesmo tempo o momento no qual o fenômeno se manifesta, na sua mobilidade, a sua própria essência.” (LUKÁCS, 2009, p. 105)

O que estamos fazendo na pesquisa é buscar investir na leitura da fortuna crítica, buscar um aprofundamento da relação essência e aparência no texto literário, e refletir como articular feminismo e realismo, tal como estudado por Lukács. Interrompo aqui como manda o tempo do espaço delimitado para essa comunicação.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de. *Reinventando a realidade: estratégias de ficção na obra de Lucia Miguel Pereira*. Originalmente defendida como tese de doutoramento na UnB em 20/12/2010.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

CARDOSO, Patrícia. *Ficção Reunida*. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

_____. “Narrar ou descrever”. In; _____. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. Marx e o problema da decadência ideológica. In: _____. *Marx e Engels como historiadores da literatura*. São Paulo: Boitempo, 2016.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

PONTES, Heloísa. *Crítica da cultura no feminino*. Disponível em <
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132008000200009>

Acesso em 12/10/2017.

SANTOS, Juliana. *Ficção e crítica de Lucia Miguel Pereira: a literatura como formação*. Originalmente defendida como tese de doutoramento na UFRGS, 2012.

TEATRO COMO REVOLUÇÃO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A DRAMATURGIA DE AUGUSTO BOAL E JOSÉ MENA ABRANTES.

Ana Maria Lange Gomes (Bolsista CAPES, Unesp/Assis)¹

RESUMO: Este trabalho visa tecer algumas considerações acerca do trabalho dos dramaturgos e teatrólogos Augusto Boal e José Mena Abrantes, a fim de salientar elementos e características revolucionárias, partindo, para tal, do conjunto de suas obras, sejam elas textos teatrais ou escritos teóricos. Com isso, pretende-se demonstrar a relevância destes no cenário teatral e notabilizar o caráter revolucionário do trabalho destes autores.

Palavras-chave: Teatro e Dramaturgia; Revolução; Augusto Boal; José Mena Abrantes

“Posso, sem armas, revoltar-me?”
Carlos Drummond de Andrade

Augusto Boal: Do Arena ao Teatro do Oprimido

Augusto Pinto Boal, brasileiro nascido no Rio de Janeiro em 1931, foi um dos sócios do *Teatro de Arena* de São Paulo, uma das mais importantes companhias teatrais do Brasil responsável por disseminar a dramaturgia nacional e difundir a politização no teatro e o comprometimento com o social. No entanto, o maior legado pelo qual Boal é reconhecido é pela criação e difusão pelo mundo do *Teatro do Oprimido*, metodologia que procura conciliar teatro e ação social. Em 2009, mesmo ano de falecimento do autor, foi nomeado embaixador mundial do teatro pela UNESCO.

Algumas de suas inovações teatrais mais insígnies começaram em seu trabalho enquanto diretor do Grupo de Teatro de Arena. Ao retornar dos Estados Unidos, o jovem ator e diretor, por indicação de Sábato Magaldi, passa a dividir as direções com José Renato do grupo paulista de teatro de Arena. Esta junção, concomitante a inclusão de um elenco fixo advindo do Teatro Paulista de Estudantes (TPE), modificaria os rumos do grupo e do teatro paulista.

Após o sucesso de *Eles não usam Black-tie*, peça autoral de um daqueles atores do TPE, o Gianfrancesco Guarnieri, decidiu-se por logo pôr em prática uma ideia que Augusto Boal e alguns amigos amadureciam, a fundação do Seminário de Dramaturgia.

¹ Graduada em Letras (UNESP/Assis), Mestra em Literatura e vida social (UNESP/Assis) com bolsa FAPESP. Atualmente é Doutoranda em (UNESP/Assis), bolsista CAPES. Contato: guriaanalange@gmail.com

A proposta era fomentar a criação de textos nacionais, e assim estabelecer um diálogo direto com a nossa realidade.

A atitude provinha da constatação de uma escassez de dramaturgos nacionais e da reflexão acerca da importância em se abordar temáticas que dialogassem com a realidade do país. Apesar disso, comentaria Boal (1991) em seu livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*:

Cada plateia exige peças que assumam sua visão de mundo. Nos países subdesenvolvidos, no entanto, costuma-se eleger o teatro dos “grandes centros” como padrão e meta. Recusa-se a plateia de que se dispõe, almejando o distante. O artista não se permite receber influências de quem o assiste e sonha com os espectadores chamados “educados” ou de “cultura”. Procura absorver tradições alheias sem fundamentar a própria: receber a cultura estranha como palavra de ordem divina, sem dizer sua palavra. (1991, p. 206)

Para um diálogo efetivo com esta plateia de que dispunha os teatrólogos nacionais, não só a temática teria que ser renovada, também a forma precisaria ser respectiva. Assim, em resposta a essas necessidades, após a fase de nacionalização dos clássicos do grupo Arena, e do surgimento de textos com o Seminário, iniciou-se a fase dos musicais², e com ela, proposições de uma forma nacional particular de fazer teatro.

Arena conta Zumbi, o primeiro musical desta etapa escrito por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, estreado em 65 após o golpe militar no Brasil, procurou romper com as velhas formas conhecidas e esboçar uma nova que unia a proposta de uma dramaturgia e de um sistema de encenação singulares. Neste momento, a nova proposição ainda não desenhava-se com organização e clareza, mas sabia-se que como estava não podia continuar. Desta forma, como declarou Boal (1991): “*Zumbi*, primeira peça da série “Arena conta...” desordenou o teatro. Para nós, sua principal missão foi a de criar o necessário caos antes de iniciarmos, com *Tiradentes*, a etapa da proposição de um novo sistema.” (p. 199)

Este novo sistema ficou conhecido por *Coringa*, e conforme descreveu seu criador, Augusto Boal (1991), condensava em si as experiências e pesquisas anteriores do grupo. A ideia era formular um método que pudesse circular em qualquer espetáculo e gênero, um “sistema permanente” que fosse resposta às necessidades do momento.

O método consiste em 7 partes principais descritas na figura abaixo:

² As fases do Arena foram: 1) realista/naturalista, 2) Nacionalização dos clássicos e 3) musicais

Quadro 1. Estrutura de espetáculo do “Sistema Coringa” - 7 partes principais

| PARTES | DESCRIÇÃO |
|---------------|---|
| Dedicatória | Canção coletiva ou texto declamado a algo ou alguém, sequência de cenas, poemas, textos, etc. |
| Explicação | Quebra da continuidade da ação dramática |
| Episódio | Cenas mais ou menos interdependentes (primeiro tempo terá um episódio a mais que o segundo) |
| Cena | Completo de pequena magnitude |
| Comentário | Ligação das cenas, preferencialmente versos rimados, as vezes adverte sobre a mudança. |
| Entrevista | Não tem localização estrutural própria |
| Exortação | Final. Coringa estimula a plateia segundo o tema de cada peça |

Fonte: Elaborado pela autora deste texto

Além destas técnicas, pressupõe-se a presença da personagem Coringa e a Protagonista, sendo aquela uma espécie de “vizinho do espectador” que estaria distante dos demais personagens da peça, mas próximo do espectador e esta, a encenação por um único ator do protagonista, mantendo o vínculo ator-personagem. Ambas constituem-se elementos basilares do sistema e sua oposição proporcionaria a inclusão dos mais variados estilos, uma vez que a função *protagônica* teria “o naturalismo fotográfico” e a *coringa*, “a abstração universalizante”.

Com esta estrutura esperava-se alcançar um sujeito atuante, eliminando o espectador passivo ao dar-lhe o conhecimento prévio das “regras do jogo” e ao provocar-lhe a partir das técnicas, sobretudo, das Explicações e do Coringa.

Nas reflexões deste sistema já estava o cerne do Teatro do Oprimido (TO), por cujo trabalho o diretor do Arena foi indicado ao prêmio Nobel em 2008. Ao se destruir a barreira entre atores e protagonistas, e com a *dessacralização* do teatro, tornou-se possível pensar neste método que objetiva a intervenção no real utilizando jogos teatrais como ferramenta. Com isso, o fazer teatral torna-se veículo para a conscientização política, fomenta debates e possibilita a formação de sujeitos sociais potencialmente multiplicadores.

Isto posto, o TO consiste em três implicações:

- 1- Cai o muro entre o palco e a plateia: todos podem usar o poder da cena;
- 2- Cai o muro entre o espetáculo teatral e a vida real: aquele é uma etapa propedêutica desta;
- 3- Cai o muro entre artistas e não-artistas: somos todos gente, somos humanos, artistas de todas as artes, todos podemos pensar por meios sensíveis – arte e cultura. (BOAL, 2008, p.185)

A prática deste sistema internacionalizou-se, e hoje é desenvolvida em mais de 50 países. No continente africano a prática é bem difundida, e no caso específico de Angola, contribuiu para pensar as dores deixadas pelos anos de guerra civil. Segundo o blog do Grupo de Teatro do Oprimido de Angola, a prática do TO mais utilizada no país é a do teatro Fórum. O Grupo ainda atua até hoje.

Mena Abrantes: do *Tchinganje* ao *Elinga*

José Manuel Feio Mena Abrantes é de Angola, membro da União dos Escritores Angolanos, é fundador do *Elinga- Teatro*, um dos mais conhecidos e importantes grupos teatrais de Angola. É diretor, encenador, autor de diversos livros sobre o assunto, poeta, contista e jornalista. Já recebeu o Prêmio *Sonangol* de Literatura por três vezes. Entre as características de sua dramaturgia está o resgate da tradição oral, o apelo ao popular e o político e as considerações de fatos históricos. O conjunto de sua obra dramática pode ser classificado, segundo o próprio Abrantes, em: peças histórico-fantásticas, peças sobre temas da atualidade imediata, peças inspiradas em contos da tradição oral angolana e africana e adaptações de obras literárias conhecidas.

Mas sua relação com o teatro não se dá unicamente no plano da escrita. Mena Abrantes é um diretor atuante e sua carreira completa, neste corrente ano de 2017, 50 anos.

Sua trajetória no universo teatral foi marcada por sua atuação enquanto diretor junto com o português César Teixeira no grupo *Tchinganje*, grupo que apresentou a primeira obra de teatro da Angola independente intitulada *O Poder Popular*. Nas bases das proposições estéticas e ideológicas do grupo estava o desejo de intervir, por um viés cultural, no processo recente de descolonização³ do país.

Ao redigir documentos de base do Grupo com intenções de definir seu cunho teórico, o teatrólogo angolano expôs a preferência pelo gênero teatral argumentando que:

³ A independência oficial de Angola só ocorreu em 11 de novembro de 1975

[...] É através dele que os indivíduos podem mais directamente ganhar uma consciência de sua existência como seres individuais e, ao mesmo tempo, como membros de uma colectividade maior que os ultrapassa e integra. (ABRANTES, 2005a, p. 187)

Assim, no cerne das proposições do grupo elencava-se o teatro como instrumento de mobilização popular de forte cunho político e vinculado com a ideia de coletividade. A propósito, constituiu as publicações da *Página de Teatro*, seção no *Diário de Luanda* criada por Abrantes a fim de fomentar as discussões, reflexões e debates acerca do teatro popular que entusiasmavam as atividades do grupo, diversos textos de Augusto Boal. A presença do teatrólogo brasileiro em cinco edições foi assim justificada pelo diretor angolano (2005a):

Se dedicamos tanto do nosso limitado espaço a esta sistematização de experiências, técnicas e buscas que têm orientado o teatro latino-americano de raiz e intenção populares, é porque estamos convencidos da necessidade de apresentar textos de referência que permitam dar forma ou estimular intenções e tentativas, isoladas ou ignoradas, que porventura existam na massa dispersa dos nossos leitores. Entre eles estão certamente alguns dos que serão os alicerces do teatro angolano de amanhã. (p. 190)

A busca por um teatro popular nas atividades teatrais do *Tchinganje* inspirava-se nas experiências de Boal. Em Angola, naquele momento, era cabível que a ideia de realizar teatro dialogasse com a atitude de assumir-se enquanto povo, esforço de uma descolonização artística e, portanto, a referência ao povo, pelo e para o povo, não podia desvincular-se do fazer teatral que isso pretendesse:

Exaltar os valores da Cultura Angolana é, neste momento, um ato de resistência contra o imperialismo. Defender a cultura nas mãos do Povo, é a melhor garantia de que a cultura servirá esse povo. E a cultura a serviço do povo é uma arma poderosa. É um passo importante para a revolução cultural. (ABRANTES, 2005b, p. 30).

Em conformidade com esses ideais, quando convidados para atuar para um grupo de trabalhadores das açucareiras, *Tchinganje* aceita o desafio adaptando a versão original da peça ao contexto. Alguns dias após assistirem ao espetáculo, os trabalhadores fizeram uma paralisação. Em decorrência disso, acusados de fomentar a greve, o grupo foi formalmente proibido de exercer a sua atividade em meados de 1976.

Com alguns remanescentes do extinto grupo e mais alguns outros entusiastas, o *Xilenga-Teatro* ganha vida em fins de março de 77. Diferente do primeiro, este, conforme Mena Abrantes (2009), passou a dar mais ênfase a uma função expressiva mais lapidada. Desta forma, surgiu a ideia de encenar narrativas da tradição oral angolana.

Origina-se dos trabalhos deste grupo, a peça que viria a ser a primeira publicada do Mena Abrantes, *Ana, Zé e os escravos*. O texto dramático resultou dos ensaios ao longo de mais de 2 meses, no entanto, apesar da fase adiantada de montagem, não chegou aos palcos por conta de uma dispersão do grupo. A peça ganha prêmio *Sonangol* em 1986.

Por sua existência advinda da prática, e sendo esta a de um diretor, a obra integra longas didascálias retiradas da montagem de forma a propiciar ao leitor uma imagem bem delimitada da narrativa, que em muito se completa nas rubricas. A partir deste texto é possível conhecer escolhas estéticas e ideológicas do autor.

A construção de pares de oposição ao longo da narrativa, como luz e sombra (inclusive como recurso da iluminação), branco e negro, e das próprias personagens centrais, D. Ana Joaquina e Zé do Telhado, comerciante de escravos e espécie de herói popular respectivamente, coloca o leitor/espectador em posição crítica, uma vez que precisa articular estes binários.

A história oficial emprestada como mote, sobretudo na criação das protagonistas, estabelece um diálogo com a história da atualidade angolana, e ecoa discussões sobre o imperialismo e a dialética colonizador/colonizado, corroborada pelos dualismos. A vista disto, é possível reconhecer a ligação entre a dramaturgia de Mena e suas proposições teóricas.

Ainda que não encenada, uma centelha da montagem de *Ana, Zé e os escravos* sobreviveu na primeira montagem do *Elinga-Teatro* em 88. O espetáculo era do texto de Pepetela, *A Revolta da casa dos ídolos*, e, segundo o próprio Abrantes, muitas das soluções cênicas do início foram aproveitadas nesta obra.

O Grupo teatral *Elinga-Teatro* inscreve-se “numa linha de continuidade iniciada com o grupo Tchinganje (1975/76) e prosseguida com os grupos Xilenga-Teatro (1977/80) e Grupo de Teatro de Medicina de Luanda (1984/87).” (ABRANTES, 2009, p.7). Diferente das outras etapas, empenha-se em realizar pesquisas e experimentações, mas, permanece voltado para o resgate e promoção da cultura angolana. Atua ainda hoje (ano que completa 29 anos de atividades) tanto nos territórios angolanos quanto mundialmente, tendo participado de festivais como o FESTLIP no Rio de Janeiro,

Festival de Teatro de Curitiba, Estações da Cena Lusófona, Teatro Africano em Itália entre outros.

Apesar das dificuldades financeiras que o grupo enfrenta, uma vez que não é uma associação com fins lucrativos, mantém uma sede na cidade de Luanda. O edifício quase foi demolido em 2012 após ser desclassificado pelo Ministério da Cultura angolano como “testemunho histórico do passado colonial”, título que anteriormente recebera. O espaço não só representa a casa do grupo teatral, mas também um expressivo polo cultural da cidade, quiçá do país, por onde circulam artistas de vários segmentos.

O grupo também resistiu as situações políticas-sociais do país, como a intensificação dos conflitos militares internos prosseguidos até 2002, sem nunca interromper as atividades. Não é por menos que a palavra do umbundo utilizada para designar o grupo traduza-se como ação, iniciativa, exercício. É preciso muito *elinga* para qualquer pretensão de mudanças.

Considerações finais

Augusto Boal e José Mena Abrantes encontram no teatro uma forma de expressão artística e pessoal na qual reconhecem um potencial combativo:

O teatro é uma arma. Uma arma eficiente. Por isso é necessário lutar por ele. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o ‘teatro’. Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de libertação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar (BOAL, 1991, p.01).

Que o teatro possui tal caráter persuasivo, é, sobretudo, por sua característica de colocar a narração em ação e, assim, expor o espectador ao confronto direto com a personagem. Este aspecto por diversas vezes foi exercido como uma forma de domínio, mas, ao mesmo tempo, permitiu o desenvolvimento do teatro reputado por político, cuja maior pretensão é provocar a reflexão e a visão crítica dos acontecimentos.

Ambos os dramaturgos perseguiram este teatro que se voltasse para a realidade nacional e que auxiliasse transformações sociais como potente instrumento crítico. Para tal, o diálogo com a realidade nacional e a aproximação com o popular eram vitais. Seja por meio da *dessacralização* do teatro ou de um que fosse *descolonizado*, afinal: “Só na valorização de sua cultura a senzala encontra sua forma de ser”. (BOAL, 2008, p. 167).

Este era para estes homens de teatro o caminho para a independência artística, somente possível através da desvinculação com os “grandes centros” e ênfase da coletividade. Assim, a transformação efetiva-se: “Que o nosso ator procure responder com a sua arte às necessidades reais e fundas de seu Povo – e o teatro será revolução. (ABRANTES, 2005b, p. 32).

E que revolução é esta que o teatro é capaz de promover? E que revolução é esta que tanto Boal quanto Mena inscreveram na história? Se, “para o teatro, o que é importante é a forma de mudar essa percepção, a forma como se vai alterar essas fórmulas de percepção que estão dadas.” (LEHMANN, 2010, p. 234-235), ambos promoveram através de seus textos e propostas cênicas a construção de sujeitos sociais, seres críticos diante da realidade imposta.

E ainda alguns possam afirmar que a arte nada muda, muito menos revoluciona, fica a indicação da reflexão do próprio Mena Abrantes (2005):

[...] a influência do teatro na vida social nunca é linear nem mecânica, nem o teatro pode em circunstância alguma transformar por si só uma dada sociedade. A influência do teatro é sempre indirecta e age por canais mais complexos e contraditórios. O teatro não transforma diretamente o mundo, mas pode exercer um profundo efeito sobre a consciência dos que vão transformar. (p.33)

Desta forma, e recorrendo a etimologia da própria palavra revolução, derivada do latim *revolutio*, que em si traz em sua origem a ideia de “dar voltas”, fazer “girar”, neste sentido, revolucionar seria movimentar, seria o próprio *elinga*. Revolução traduz-se no próprio efeito deste teatro em seu espectador, incitando-o a sair de seu estado inicial, provocando-lhe emoções e sentimentos que não o permitem permanecer inerte, ainda que dentro de si.

Referências

ABRANTES, José Mena. *O teatro em Angola*. Volume I. Luanda: Editora Nzila, 2005a.

_____. *O teatro em Angola*. Volume II. Luanda: Nzila, 2005b.

_____. *Elinga-Teatro: performances do teatro angolano*. Belo Horizonte: Nandyala; Luanda: Elinga-Teatro, 2009.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1991.

_____. *Estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2008.

Grupo de Teatro do Oprimido Angola. Disponível em:
<<http://gtoangola.blogspot.com.br/>> Acesso em 28 jul. 2017

Jornal público. Disponível em:
<<https://www.publico.pt/2012/09/28/culturaipsilon/noticia/teatro-elinga-em-luanda-tem-os-dias-contados—1564954>> Acesso em 10 jul. 2017.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-Dramático e Teatro Político. *O Pós-dramático: um conceito operativo?* J. Guinsburg e Sílvia Fernandes (orgs.). São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção debates).

MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

JUBIABÁ: ABC DE ANTÔNIO BALDUÍNO

Bianca Brignoni ¹(UnB)

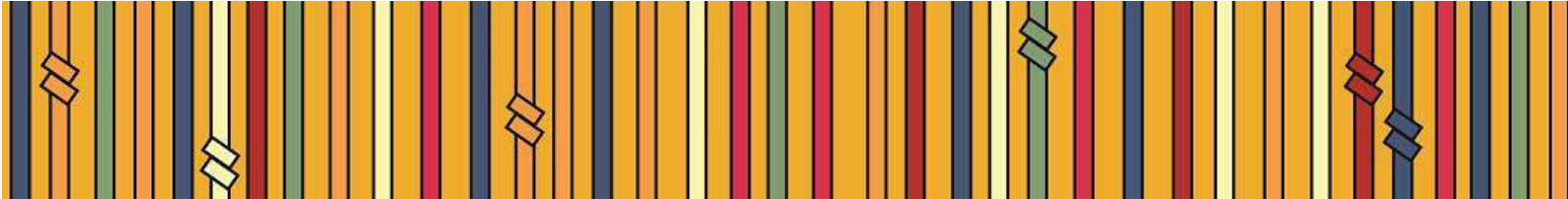
Resumo: O presente artigo irá fazer uma análise da obra *Jubiabá* (1935), voltando-se para a trajetória do protagonista Antônio Balduino, menino nascido no Morro do Capa Negro, e abordando questões que vão desde à formação da consciência política e da consciência negra, a pontos como a narrativa, a exploração do trabalhador, a formação do líder grevista e a religiosidade, que também está presente durante toda a jornada do herói negro.

Palavras-chave: Jubiabá, Jorge Amado, Revolução de 30, Realismo

A escolha que Jorge Amado fez ao escrever *Jubiabá* utilizando da estrutura de um Romance de Formação, formatação utilizada tipicamente para se contar a história de protagonistas burgueses, já apresenta ao leitor uma inovação provocativa, pois Antônio Balduino é um garoto do Morro que não se enquadra sob nenhum aspecto nos personagens típicos deste tipo de romance. Nos moldes originais de composição desse tipo de narrativa a história de vida de um indivíduo mediano começa a ser contada a partir de um momento adiantado na trajetória do personagem para em seguida retornar à infância deste protagonista e seguir a ordem cronológica até o final, que é caracterizado pela chegada do personagem central ao seu ápice de descobertas e mudanças. O presente trabalho irá discutir como duas estruturas romanescas aparentemente opostas podem ser localizadas na obra *Jubiabá* e de que maneira Jorge Amado constrói este, até então, novo modo de fazer romances.

Antônio Balduino é um jovem negro nascido no Morro do Capa Negro, local onde passará grande parte de sua infância, sempre vislumbrando o centro da cidade da Bahia, centro que o instigava e seduzia. Ainda na infância o jovem Baldo já se destacava em meio às outras crianças, sendo visto sempre como o chefe da molecada do morro e estando sempre atento às histórias contadas pelo pai-de-santo Jubiabá e malandro Zé Camarão. Órfão de pai e mãe, o menino é criado por sua tia Luísa, que ainda no início do romance fica louca e é levada para um sanatório, momento da narrativa em que o jovem negro “desce” para a cidade e vai morar na residência do comendador Pereira, onde conhece quem será durante toda sua trajetória o seu grande amor: Lindinalva, que como o próprio nome sugere era bela e muito branca. Balduino

¹ Graduada em Letras pela Universidade de Brasília, mestranda em Crítica Literária Dialética (UnB).
Contato: bibiancabrignoni@gmail.com

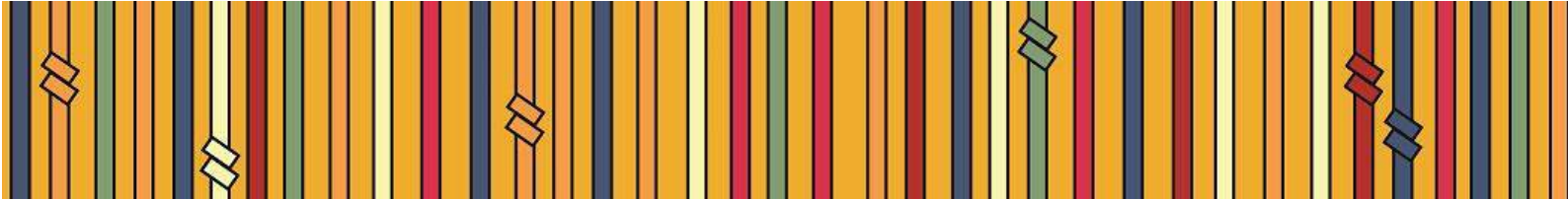


vive até sua mocidade na casa do comendador, frequentando a escola por um curto período em que aprende a ler e a escrever, período curto, pois logo é expulso da escola, da mesma maneira que viria a ser praticamente expulso da casa do comendador após calúnias criadas pela governanta Amélia acerca de como Balduíno estaria “olhando as coxas de Lindinalva” (AMADO, 1969, p.60).

Com as mentiras odiosas feitas pela governanta racista, Baldo apanha muito e foge da Travessa Zumbi dos Palmares. A partir daí, ele passa a liderar um grupo de meninos de rua que se torna sua família durante esse período de malandragem. O jovem negro nesse período faz visitas frequentes ao Morro onde nascera, tendo a cidade da Bahia como casa, onde dorme onde quer e anda por onde quiser. A vida de malandro agradava muito a Antônio Balduíno, que não se preocupava com o fato de não ganhar dinheiro, desde que jamais fosse escravo e que pudesse viver sua vida como ela era: deitando mulatas no areal, tomando seu trago na Lanterna dos Afogados, frequentando a macumba e compondo seus sambas.

A vida de Antônio Balduíno passa por mais uma mudança quando Luigi, um treinador de boxe que já não exercia a profissão, vê o negro dar um soco que leva o soldado Osório ao chão após uma briga por Maria dos Reis. Baldo larga a vida de malandro de rua ao ser contratado como *boxeur* por Luigi, iniciando assim sua carreira de lutador, que acaba sendo brilhante mas breve. Ao ler em um jornal a notícia que Lindinalva noivara, Baldo bebe muito e perde a luta contra um peruano, encerrando assim sua carreira de lutador. Após esses eventos e ainda o suicídio de Viriato, o Anão, seu amigo das épocas de mendigo, Antônio Balduíno sai de Salvador no saveiro do Mestre Manuel, que o deixará juntamente ao seu amigo, O Gordo, em uma plantação de fumo ao sul no estado da Bahia. Os acontecimentos que vem a seguir compõem a segunda parte do romance, essencial para a formação política do Antônio Balduíno que surgirá na terceira parte da obra.

Baldo vê a realidade das famílias que vivem da colheita do fumo e da fabricação de charutos, famílias constituídas de mulheres sofridas e homens cansados, sem perspectiva alguma de melhora, no que diz respeito à qualidade de vida, que era mínima. Nesse ponto o jovem negro vê e vive o estilo de vida que ele nunca em sua rotina malandra de outrora imaginava vivenciar. Ainda passando seus dias nas plantações de fumo, Antônio Balduíno entra em uma rixa com Zéquinha, que também trabalhava na região, briga que finda com o capataz ao chão ferido a faca, e com a fuga



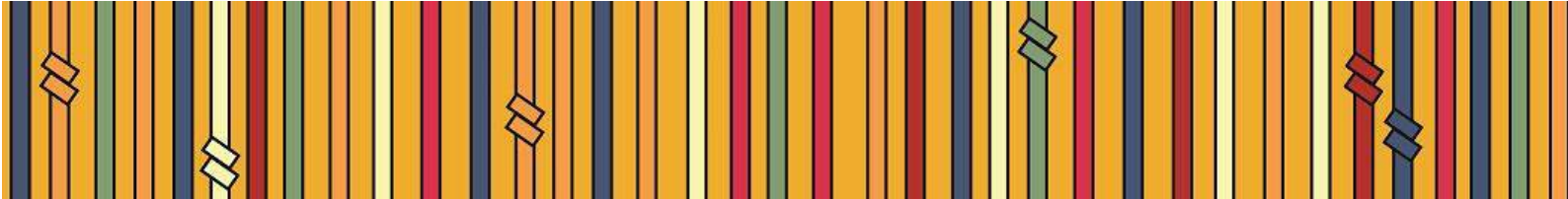
do negro, que se esconde no mato e lá passa a noite. Baldo passa por um momento de grande reflexão e dificuldade durante sua estada no esconderijo, saindo de lá com um ferimento sério no rosto, que é curado por um desconhecido velho. Ao sair do casebre do ancião, tem-se um Antônio Balduíno que muito difere do vadio dos tempos de moleque, agora Baldo está mudado e maturado pelo que viveu nas plantações de fumo e segue de trem para Feira de Santana, onde reencontra Luigi, que agora trabalhava em um circo. Baldo passa a participar do espetáculo como lutador.

Após o desmanche do Circo, que fora causado pela morte de Giusepe, o verdadeiro dono do espetáculo, Balduíno segue no saveiro do Mestre Manuel de volta para a cidade em que se criara, voltando com um sentimento que ainda não se mostra claro, mas que vem surgindo como um crescendo no âmago do herói:

Quando ele fugiu (tinha apanhado uma surra tremenda do peruano Miguez) não sabia rir mais. Andava com a cabeça atravancada com as histórias de Jubiabá, com a vergonha da surra que tomara, com o fim da sua carreira de *boxeur*, com o noivado de Lindinalva. Agora sabia rir de nôvo e iria com certeza gostar das histórias trágicas de Jubiabá. Porque na sua fuga de dois anos vira muita miséria. A sua garganta tem hoje um tom cruel. E no seu rosto há um talho. Foram os espinhos da noite do cêrco. Mestre Manuel pergunta pela história daquele talho. Maria Clara fica espiando no fundo. Antônio Balduíno conta e pensa no mar, nos guindastes do cais, nos navios negros que partem na noite. (AMADO, 1969, p.229).

Antes mesmo de chegar a sua cidade de destino já pensa no que irá encontrar ao retornar, o que inclui os guindastes que ele sempre desprezara, pois era onde homens que deveriam ser livres eram explorados. É depois de pouco tempo de chegada à cidade da Bahia que Antônio Balduíno troca a vida de compositor de sambas pela vida de carregador no cais. Até o momento, Baldo não tinha conhecimento do que ocorrera com sua amada Lindinalva desde sua partida, e é ao saber por Amélia que sua donzela está trabalhando como prostituta, já doente e com um filho para sustentar, que Baldo toma as dores da moça e promete em seu leito de morte que irá cuidar do filho dela como se fosse dele. A partir daí se desenrola o andamento que fará o herói negro tornar-se um líder grevista.

Balduíno durante toda sua trajetória se negou a ser escravo dos ricos, mas o que sua amada lhe pedira fez com que o negro se deixasse vencer para ir trabalhar como os demais explorados que tinham suas energias sugadas até a morte pelas estivas do Cais. O que Balduíno não sabia e estava por descobrir era que existia uma forma de não



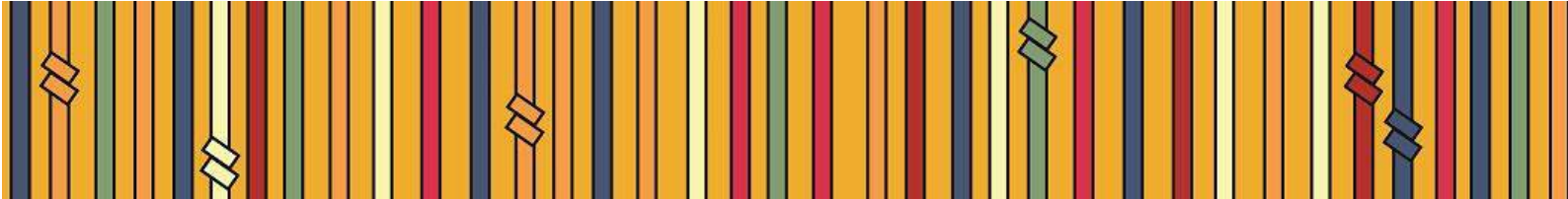
se deixar matar pelos guindastes e pela exaustão, visto que os trabalhadores possuem direitos e podem lutar por eles.

Aquilo era uma coisa nova para êle, uma das coisas que amaria fazer.[...] Os guindastes estavam parados, vencidos pelos inimigos que êles sempre mataram. E os donos daquilo tudo, os homens que mandavam nêles, se escondiam medrosos, sem coragem de aparecer. Antônio Balduíno sempre tivera um grande desprezo pelos que trabalhavam. [...] mas agora o negro olhava com outro respeito os trabalhadores. Quando êles queriam, ninguém podia com êles. Aquêles homens magros que vieram da Espanha e viviam nos estribos do bonde cobrando passagens, aquêles negros hercúleos que carregavam fardos no cais ou manejavam as máquinas nas oficinas de eletricidade eram fortes e decididos e tinham a vida da cidade em suas mãos. [...] Antônio Balduíno também descobriu isto e foi como se nacesse de nôvo. (AMADO, 1969, p.273)

Ao descobrir o papel da greve e a possibilidade de liberdade que ela trazia para a vida dos trabalhadores, o herói vê perspectiva futura para sua vida e se percebe agora tão sábio quanto o pai de santo Jubiabá, que não tinha o conhecimento sobre a organização sindical e sobre o movimento trabalhista. Jubiabá aprende com Antônio Balduíno o significado da luta de classes e sua importância na vida não só dos trabalhadores, mas também na vida dos empregadores, que poderiam ter o olho da piedade mais uma vez aberto. Quanto à significação deste momento em que Baldo e Jubiabá estão falando entre iguais Duarte (1995, p.109) coloca que o protagonista “relativiza e introduz uma flexibilidade inexistente no modo maniqueísta com que o pai-de-santo explicava o mundo a seus seguidores.”

Balduíno ouvia as histórias que pai Jubiabá e o malandro Zé Camarão contavam desde sua infância, histórias de quando o pai-de-santo ainda era moço e vivia no tempo da escravidão, histórias que vão ajudar a compor a consciência negra dentro do herói e que foram determinantes para “ênfatizar que a recusa de um contexto opressivo conduz o personagem à vida nas ruas, em busca de sua afirmação enquanto ser humano digno e livre” (DUARTE, 1996, p.190-1). É seguro dizer que foi esta criação popular e informal cheia de fatos e situações místicas e folclóricas, bem como o contato desde cedo com a macumba e demais elementos da cultura negra, que proporcionaram ao jovem herói a noção de que a Bahia é dos negros e para os negros, que em seu tempo já não havia espaço para escravidão e abusos.

Daí surgiu o pontapé inicial para que, ao fugir da Travessa do Zumbi, Balduíno mostrasse que a dignidade e, como pai Jubiabá dizia, o “olho da piedade” estavam na

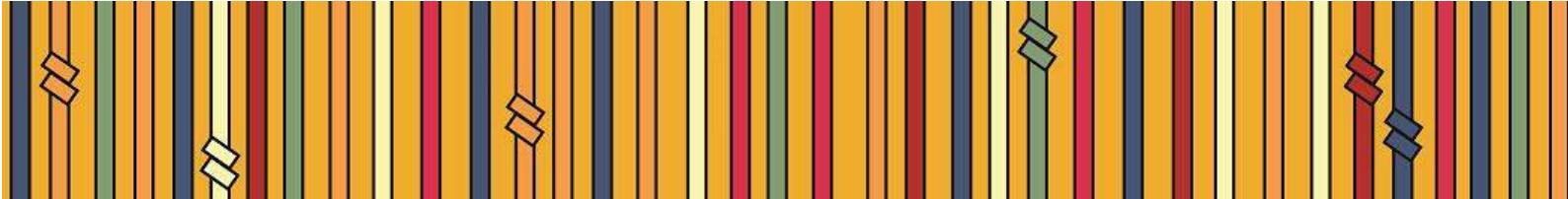


maneira de agir e ver o mundo. Segundo Duarte, ao se unir aos meninos de rua para pedir esmola e praticar pequenos furtos,

Balduíno ensaia a prática de uma ética socialista, baseada na divisão igualitária de tudo que é arrecadado, na defesa dos mais fracos, na preocupação com o outro. As encenações mentirosas diante das mocinhas burguesas visam a denunciar a sociedade capitalista, com sua hipocrisia travestida de em caridade. (DUARTE, 1996, p.101).

A noção política que na adolescência do jovem protagonista aparece de modo sutil, vai se tornando mais evidente, num crescendo de informações que vão se aglutinando por onde Balduíno passa e que dão auxílio na composição de sua formação. É a união de diversos fatores e fatos que permeiam a vida de Baldo que o fazem chegar à posição de líder grevista ao final da narrativa. As calúnias inventadas em decorrência do racismo de Amélia, a vida difícil dos estivadores que morriam esmagados pelos fardos que carregavam no cais, a triste realidade vivida no tempo em que o jovem trabalhou nas plantações de fumo e a própria fase de explorado que viveu por determinado período em que trabalhara no cais, todas estas etapas formam o herói Antônio Balduíno que está no final do romance, que ganha um ABC e luta enquanto negro e enquanto trabalhador por melhores condições de vida para ele e para todos que sofrem nas mãos do racismo e da exploração.

As histórias que eram contadas no Morro do Capa Negro e o cotidiano da favela auxiliaram na construção do ponto de vista crítico de Baldo, no que diz respeito à política, do mesmo modo que o aproximaram da religião e do misticismo desde pequeno. Seja pelos trabalhos encomendados ao pai-de-santo Jubiabá, os quais Balduíno acompanhara desde a infância, seja pelas noites no terreiro de macumba onde o herói tinha o costume e o gosto de frequentar, a religiosidade afro-brasileira sempre se fazia presente, enchendo a alma do protagonista, que depois de aprimorar sua visão crítica ao ser inserido em um âmbito político como o do sindicato dos trabalhadores do qual participava “vislumbra a possibilidade de resignificar o mítico e o lendário da cultura afro-brasileira, 'politizando-a' e, dessa forma, incorporando-a ao universo da luta e da consciência de classe.” ROSSI (2009, p.90). É importante notar que o “olho da piedade”, o qual Jubiabá sempre mencionava ser o que determina a bondade e o caráter de um homem, era o que norteava o comportamento de Baldo, sendo o lado místico que não o deixava perder sua honra e sua dignidade de herói, que não deixava “vazar o olho da piedade” nem nascer o “olho da ruindade” dentro de si.



A amarra entre a consciência negra e consciência de classe foi construída por Baldo após dois períodos que foram essenciais para que a noção de classe, injustiça e exploração ficassem mais claras para o herói, sendo o primeiro momento na plantação de fumo, localizada em Cachoeiras-BA, e o segundo momento já de volta à Salvador, quando substitui um estivador que fora vítima do trabalho semi-escravo vivido por todos que trabalhavam no Cais. Em ambos cenários, Balduíno vê que não é só o negro que sofre discriminação e que fica às margens da sociedade, mas que os pobres e desvalidos também se enquadram na exclusão e no descaso.

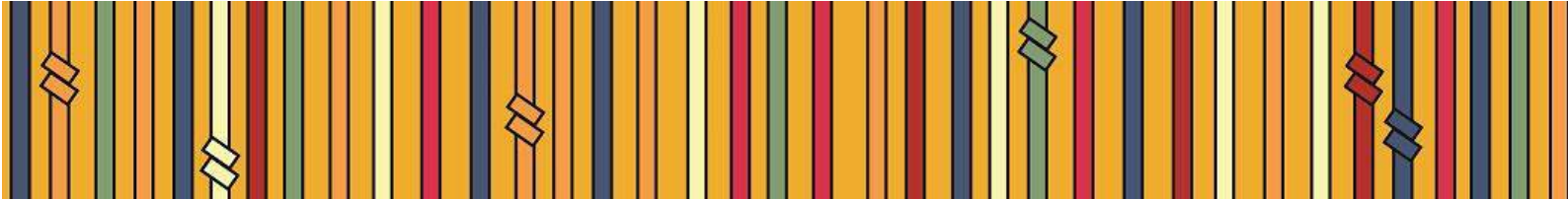
Durante o tempo em que Baldo passou nas plantações de fumo, pôde observar que toda aquela gente vivia uma vida de miséria e sacrifício, sem um mínimo de salubridade. Ao contrário dos estivadores do Cais, que se organizam com outros setores de serviços e fazem uma greve forte e sólida, as operárias das plantações de fumo não possuíam a mesma perspectiva, talvez por não terem alguém que dissesse à elas e aos seus maridos que poderiam parar o trabalho para reivindicar seus direitos. O protagonista, no entanto, percebe por conta própria essa diferença entre os explorados do campo e os explorados da cidade, sendo que “agora via que os operários se não quisessem não seriam escravos. Se os homens das plantações de fumo soubessem, também fariam greve.”AMADO(1969, p.275). Baldo fala dessa questão no primeiro dia de greve, não com a intenção de discursar e colocar um posicionamento mais ou menos socialista, e sim com a ideia de um observador que experimentara a vida opressiva nas plantações de fumo.

Esse nível de exploração absurdo que Baldo juntamente com o(a)s outro(a)s operário(a)s vivenciaram, exploração que convivia de modo tranquilo com o luxo no qual os explorados estavam imersos, é algo que se fazia presente no campo e na cidade, mostrando-se um contraste mais explícito na cidade interiorana de Cacheira:

No hotel de Cachoeira, que é cômodo e mesmo suntuoso, moços alemães bebem uísque e jantam jantares feitos especialmente para êles. Mulheres vieram da Bahia para dormir com êsses moços loiros e simpáticos. São filhos dos donos daquelas fábricas de onde saíram as mulheres operárias. Conversam em meio as bebidas e falam na salvação da Alemanha pelo hitlerismo, na próxima guerra mundial que êles vencerão.[...] Uma criança interrompe o jantar e diz:

– Uma esmola que minha mãe está morrendo...(AMADO, 1969, p.150)

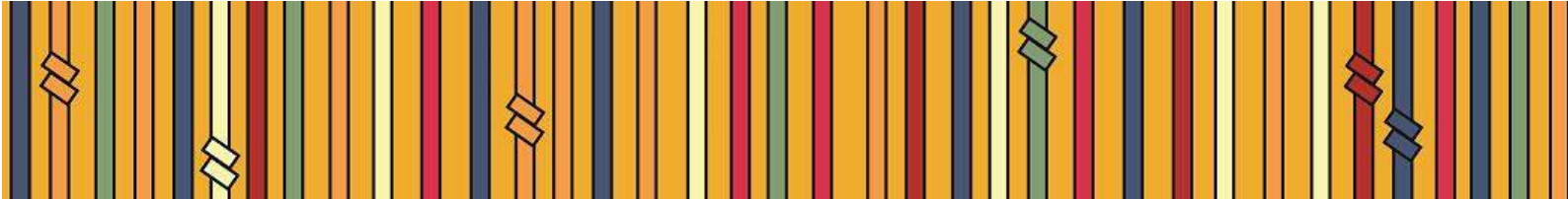
Ao se observar o andamento da narrativa vê-se os momentos em que, assim como quando pequeno, “Antônio Balduíno ouvia e aprendia”, absorvendo tudo aquilo



pelo que estava passando em forma de experiência e conhecimento, culminando no momento em que, como já discutido anteriormente neste capítulo, Baldo percebe que algo novo e bom está ocorrendo, algo que irá mudar a sua realidade e a realidade daquela gente tão sofrida. Desde o primeiro momento em que Balduíno ouve a palavra “greve” até o momento em que ele toma partido e passa a discursar e a participar arduamente da movimentação dos trabalhadores, muito ele aprende e se admira, não compreendendo porque pai “Jubiabá sabia coisas de santos, histórias da escravidão, era livre mas nunca ensinara a greve para o povo do morro.” (AMADO, 1969, p.289). É nesse ponto que Baldo resolve agir no meio em que nasceu e cresceu, quando entra na sessão de macumba e fala aos seus de algo que nunca ninguém falara, algo que soa como cético no sentido de que por mais que o misticismo esteja na alma de todos eles, é a luta política a verdadeira arma revolucionária que transformará cada negro e branco pobres, em pessoas verdadeiramente livres, falando às pessoas do morro:

Que adianta negro rezar, negro vir cantar pra Oxóssi? Os ricos manda fechar a festa de Oxóssi. Uma vez os policiais fecharam a festa de Oxalá quando êle era Oxolufã, o velho. E pai Jubiabá foi com eles, foi pra cadeia. Vocês se lembram, sim. O que é que negro pode fazer? Negro não pode fazer nada, nem dançar pra santo. Pois vocês não sabem de nada. Negro faz greve, pára tudo, pára guindastes, pára bonde, cadê luz? Só tem as estrêlas. Negro é a luz, é os bondes. Negro e branco pobre, tudo é escravo, mas tem tudo na mão. [...] Meu povo, vamos pra greve que a greve é como um colar. Tudo junto é mesmo bonito. Cai uma conta, as outras caem também. Gente, vamos pra lá. (AMADO, 1969, p.278)

Ainda no segundo dia de greve o protagonista aprende que a revolta e a luta individual que ele vivera até então, negando-se a trabalhar e a ser mais um escravo das fábricas e dos guindastes era uma luta que nada poderia alterar a realidade dos que sofriam com a dura realidade proletária, já “Na luta da greve não. Êles iam perder um pouco da escravidão, ganhar mais alguma liberdade. Um dia fariam uma greve ainda maior e não seriam mais escravos.” (AMADO, 1969, p.290). É relevante notar que a maneira com que Jorge Amado escreve todo esse desenvolvimento do protagonista no ambiente da luta de classes e do propósito comunista não atrapalham o aflorar da consciência negra no rapaz, ao contrário disto, eleva o personagem e “faz de Antônio Balduíno o primeiro herói negro da literatura brasileira.” (DUARTE, 1996, p.108). Parte da crítica literária acredita que não era compatível a união entre raça e classe social dentro da obra, pelo fato de que o comunismo em sua origem não aceitava



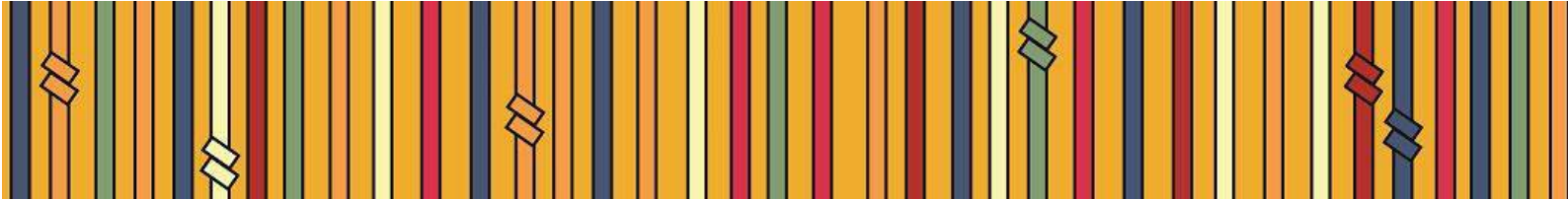
qualquer tipo de manifestação de crença religiosa, problemática que segundo Duarte se dissolve, pois “encontra entre os comunistas brasileiros uma atitude mais tolerante...” (DUARTE, 1996, p.106). Duarte dá como exemplo o próprio Jorge Amado, que em 1946 como deputado defendeu a liberdade religiosa e proibiu a repressão aos cultos afro-brasileiros na forma da lei. Este e outros fatores que só são encontrados aqui no Brasil permitem que Antônio Balduino não caia em extremismos que fariam a obra perder em naturalidade e quebrariam com a proposta, muito bem executada, de Jorge Amado ao compor um romance sobre a vida do negro proletário no Brasil.

Ao se observar como o autor constrói e amarra a narrativa no que diz respeito à raça e à luta de classes, pode-se perceber que Antônio Balduino, enquanto participante da macumba do pai Jubiabá e da vida proletária no Cais, funciona como um ponto de intersecção entre os âmbitos da cultura afro-brasileira e da luta proletária. Tal intersecção harmoniza o romance, compondo uma trajetória em que a consciência política cresce gradativamente, depois de uma série de acontecimentos que contextualizam a evolução de pensamento do protagonista. O fato de que o herói negro aprende o socialismo e a luta de classes no decorrer da narrativa torna o enlace entre cultura afro-brasileira e a política de esquerda uma questão mais natural e verossímil que em *Cacau* e *Suor*. Rossi coloca que em *Jubiabá*

A temática racial ganhou novas roupagens e abordagens específicas na obra do escritor baiano, não mais oferecendo obstáculos para se pensar o Brasil, como em *País do Carnaval*, nem submersa inteiramente em um mundo proletarizador/proletarizado, como em *Cacau* e *Suor*. (ROSSI, 2009, p.96)

Críticos como Luiz Costa Lima (2004) afirmam que o protagonista Antônio Balduino passa de malandro a proletário por uma causa demasiadamente sentimental, o que não serve como justificativa única para tamanha virada na narrativa. Apesar de a crítica ver nesse ponto da trajetória do herói um problema, é válido pensar que *Jubiabá* não surgiu com o intuito de formar uma narrativa fechada no que diz respeito à lógica formal, mas de dar aos brasileiros uma obra que conte um pouco do que é o povo marginalizado e incentive a luta através do tom romântico e idealizado, tendo o romance o calor e o tom poético típico de Jorge Amado que, segundo Antonio Candido é “o maior romancista do amor, força de carne e de sangue que arrasta os seus personagens para um extraordinário clima lírico.” (CANDIDO, 2004, p.47)

O andamento visto na vida de Antônio Balduino da infância à vida adulta é



permeado pela cultura negra, que Jorge Amado mostra de uma maneira intensa, culminando na luta travada por negros e brancos que visam o mesmo objetivo: o de ter direitos respeitados e vida sem preconceitos de ordem social e racial.

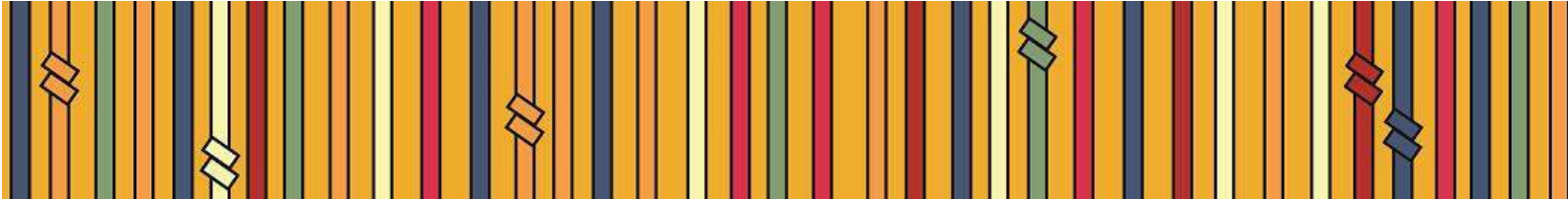
Depois de ter sido contada e contextualizada a história de Antônio Balduino se faz necessária a colocação de como Jorge Amado através de uma estrutura narrativa tipicamente burguesa conseguiu colocar um menino pobre e negro no posto de protagonista e de que modo este estilo de escritura juntamente com a alocação do narrador e como ele participa da composição do romance transformaram *Jubiabá* em um romance com grande êxito.

Para dar início à discussão se faz relevante um trecho de György Lukács que diz respeito do romance histórico:

O caráter fundamentalmente nacional do tema central da epopeia e a relação entre indivíduo e povo na época dos heróis fazem com que a personagem mais importante tenha de assumir o lugar central, ao passo que no romance histórico essa personagem ocupa necessariamente um lugar secundário. (LUKÁCS, 2011, p.64)

O trecho acima situa o lugar que o indivíduo possui em relação ao meio na epopeia e no romance. Considerando que o romance é sim um gênero que funciona como epopeia se colocado ao lado de seu público-alvo, a burguesia, é possível encaixar o herói negro Antônio Balduino na perspectiva de epopeia sem que, entretanto, perca as qualidades de um personagem ligado à sua história e ao ambiente do qual nasceu. Jorge Amado consegue amarrar bem a narrativa ao colocar o protagonista dentro da estrutura do Romance de Formação, elevando a sua história e os acontecimentos em sua vida, que nesse caso estão sempre envolvendo novas descobertas e o direcionando para grande virada final que torna o grande sindicalista e líder grevista do final do romance. O autor faz isso sem deixar o lado poético se perder, dando espaço para a humanidade e o sentimento que permeia toda a trajetória de Baldo e, ao contrário do que grande parte da crítica diz, traz verossimilhança e aproxima o leitor à obra:

O romancista se irmana com o negro Antônio Balduino e vai, com ele, de aventura em aventura. Os capítulos seguem a coerência destas e se ligam, como que circunstancialmente, ao sabor do raconto. A inspiração e a extraordinária capacidade de simpatia humana do autor fazem de *Jubiabá* uma obra-prima cheia de imperfeições, tanto é verdade que a força do talento supre, em casos excepcionais, a arquitetura devida à inteligência analítica e construtora. (CANDIDO, 2004, p.50)

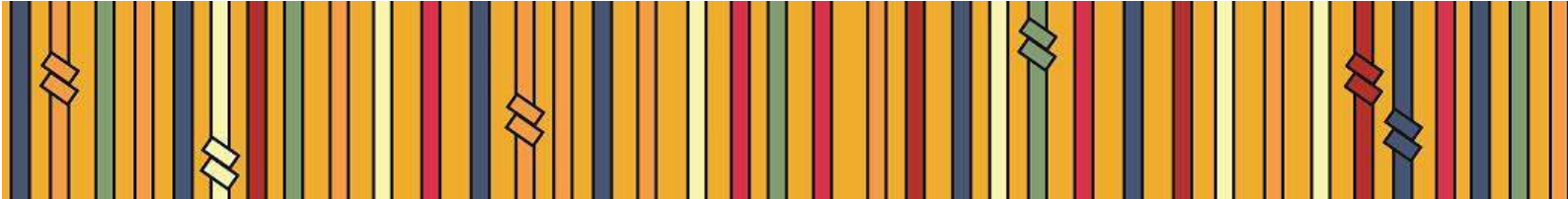


Não é apenas essa proximidade entre autor e texto que dá o tom humanizado que aparece em *Jubiabá*, é também o narrador em relação à história. Já nos momentos de infância do jovem Balduino o narrador coloca leitor e protagonista próximos e mostra um Baldo ainda moleque sem deixar de dar indícios de que muito ainda estava por vir, expondo que “Cedo chefiou os demais garotos do morro, mesmo os bem mais velhos do que êle. Era imaginoso e tinha coragem como nenhum.” (AMADO, 1969, p.24) O narrador neste ponto já se coloca de um modo mais intimista por saber coisas que dizem respeito ao âmago de Antônio Balduino, o que traz essa vivacidade e esse sentimento poético para o leitor. É interessante perceber que apesar de num primeiro momento essa mistura que Jorge Amado faz entre Romance de Formação e Romance Socialista parecer não ser satisfatória, na medida em que vai sendo desenvolvida a trajetória de Antônio Balduino o que nasce é um casamento feliz entre um indivíduo negro que vive às margens da sociedade e tem sua vida contada nos moldes do Romance de Formação e uma noção de coletividade e luta de classes que surge depois de quase finda a narrativa. Tal tipo de amarração entre a defesa da raça negra e o estilo utilizado pelo autor atinge o êxito, segundo DUARTE (1996):

Em *Jubiabá* a questão da negritude aflora toda vez que se pensa o papel do narrador, já que não se trata simplesmente de falar do proletário, mas do proletário negro. O narrador de *Jubiabá*, aliás, como de toda a literatura socialista, *toma para si* o discurso do oprimido ou o que julga serem os clamores das classes oprimidas. Trata-se, pois, de uma *apropriação* do discurso do outro, mediatizada pela perspectiva do partido. (DUARTE, 1996, p. 107)

Observando o trecho acima, é possível perceber que a maneira com que Jorge Amado conduz o narrador se encaixa perfeitamente no que é normalmente feito em “toda a literatura socialista”. A questão aqui levantada é que Jorge Amado consegue esse tipo de construção sem ter de abrir mão do Romance de Formação, deixando o clima do romance além de intimista, também muito mais familiar e particular. Apesar de na época em que foi lançado *Jubiabá* Jorge Amado ser filiado ao Partido Comunista, isso não impediu que a religiosidade pudesse aparecer e também ser ponto forte para resistência dos personagens negros no romance, uma vez que negritude e classe social são colocadas lado a lado para que se chegue ao auge da luta de Balduino pelos direitos dele e de seus iguais.

A partir da trajetória contada no início deste trabalho se nota que a narrativa



tem ênfase em três elementos locativos: a cidade da Bahia, local que predomina e compõe o cenário a maior parte do romance; as plantações de fumo de Cachoeira, onde Balduino passa por uma das grandes viradas de sua trajetória e o mar, elemento misterioso e sombrio que várias vezes aparece no romance como “Ali estava o caminho de casa.”(AMADO, 1969, p.135). Ao mesclar uma aventura heroica de um personagem desde sua infância até seu auge no engajamento político e social ao contexto e realidade que este personagem negro vivia, Jorge Amado traz para a literatura brasileira uma abordagem nova do ponto de vista de um modelo literário consagrado e de um pensamento político e social que estudava já algum tempo. O autor de *Jubiabá* fez o que muitos críticos literários brasileiros sugeriam não ser possível fazer de forma eficaz, escreveu um romance de fácil leitura porém denso, que apesar de idealista alcançou o objetivo de associar uma estrutura narrativa tradicionalmente utilizada para tratar de personagens burgueses a um personagem que vive às margens da sociedade. Mais que isso, Jorge Amado conseguiu narrar com sua bela poesia em formato de prosa a vida de quem normalmente seria invisível e mostrou de forma objetiva a mudança que gostaria de ver no mundo: o senso de justiça e a instrução necessários para se lutar pela igualdade.

Referências Bibliográficas

AMADO, Jorge. *Jubiabá*. 19ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969.

CANDIDO, Antonio. Poesia, documento e história In: _____. *Brigada Ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004. p. 41-62.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. 1ªed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. 1ªed. São Paulo: Annablume, 2009.

LUKÁCS, György. *O Romance Histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

EN OCTUBRE NO HAY MILAGROS E O TEMA DA VIOLÊNCIA REVOLUCIONÁRIA

Diego Freitas Garcia (FURG)¹

Resumo: No presente trabalho procuramos esboçar considerações sobre a instituição do sacrifício a partir do romance *En octubre no hay milagros* (1965), do escritor peruano Oswaldo Reynoso, no seu entrecruzamento com a ética militante dos movimentos armados da década de 1960 que apostavam na valorização da disposição sacrificial como operação capaz de responder à administração da violência pela ordem instituída. Para isso, buscamos os fundamentos da crise da representação, política e artística, que abre o universo narrativo ao poder desagregador da morte, o que implica analisar os recursos literários através dos quais isto é representado.

Palavras-chave: En octubre no hay milagros; Oswaldo Reynoso; violência revolucionária.

En octubre no hay milagros é o primeiro romance do escritor peruano Oswaldo Reynoso Díaz (1931-2016). A ficção desenvolve-se em pouco mais de 12 horas de um dia de outubro na cidade de Lima, Peru, durante a procissão religiosa do Señor de los Milagros. O autor apresenta sob a forma de um diário, com hora e local, os acontecimentos que estabelecem um contraponto entre o universo de Dom Manuel, banqueiro, o “dono do país”, comandante do jogo da política, e aquele de Dom Lucho, empregado do banco, a ponto de ser despejado do cortiço em que vive com a sua família. O livro tem por desfecho o linchamento de Miguel, filho de dom Lucho, quando o jovem, indignado com a situação na qual vive, tenta atacar a imagem religiosa do Señor.

Úmida. Manhã cinza e úmida de outubro. O Senhor dos Milagres na cruz. Lima, este gigante com um milhão de cabeças. Lima, gigante: não há lugar para a família Colmenares. Corre o dia, corre a ordem de despejo e seria um milagre encontrar casa para alugar. Dom Lucho peregrina. Miguel olha a estátua de San Martín através de um balão vermelho. Correm os cavalos de polícia, correm as bombas de gás lacrimogêneo, correm as lágrimas pelos rostos de Miguel e dom Lucho, que correm, fugindo. Outra manhã, mas esta, porque Miguel não esqueceu.

Grupos de bancarios frente a La Prensa daban mueras al Gobierno. Mi viejo estaba con los manifestantes. De pronto, la guardia de asalto aparece por la plaza San Martín. Corriendo, en columnas, pegados a la pared, avanzan con las varas en alto. Lanzan bombas lacrimógenas. Corremos hacia La Merced; pero, ahí, hay policía montada que arremete con sable. Corro tras de mi viejo. Un policía descarga con furia su vara sobre él. Se tapa el rostro con las manos. Los anteojos caen al suelo. El policía no deja de pegarle. Lo tiene acorralado contra la pared. Y yo ahí, ahí; las piernas me tiemblan, la boca

¹ Graduado em História Licenciatura (FURG). Mestrando em História da Literatura (FURG). Contato: diegofgarcia_leg@hotmail.com

*amarga, los ojos dan vuelta, el estómago se revuelve y todo el jirón, los caballos, la gente que corre, los gases y mi viejo encogidos con las manos en la cara y los anteojos en el suelo giran, giran, giran en mi cabeza: ¡LA GRAMPUTA QUE LOS PARIÓ! ¡CONCHESUMADRE! Lo dejan tirado en el suelo. Lo levanto. Recojo sus anteojos: las lunas están rotas. Lo agarro del brazo y corremos de los caballos que vuelven a la carga. Esa mañana caminamos solos, en silencio, con los ojos llenos de lágrimas, las bombas lacrimógenas. Los dos. Solos. Tristes. Caminamos por las calles del centro. En el almuerzo, mi **pobre** viejo, con el brazo vendado y la cara llena de moretones, **me mira de frente. No habla.** Nunca. Nunca olvidaré la mirada de mi viejo, esa mañana, en el almuerzo. (Itálico do original, negrito nosso) (REYNOSO, 2008, p. 15-16)*

Estivemos com Miguel no campo de batalha limenho e constatamos como o seu pai voltou mudo. Podíamos esperar de dom Lucho que, no almoço, com a “autoridade da idade”, transmitisse alguma experiência, mas ele voltou **pobre**, mais pobre de experiências do que antes. Isso não é estranho para Benjamin.

Escrito provavelmente em 1933, o ensaio *Experiência e pobreza* já alertava para a baixa cotação da experiência, inversamente proporcional ao crescimento da técnica. Para ele, a humanidade foi dilapidando o seu patrimônio, aquilo que era transmitido pelos mais velhos às novas gerações, em troca de uma profusão vertiginosa de “atuais”. A existência estaria dominada por experiências múltiplas, mas baseadas todas nas “infinitas complicações da vida cotidiana”, sem valor perdurável. O resultado seria, próximo da conclusão de Adorno, a impossibilidade de narrar, de contar uma história. O homem chegaria ao leito de morte sem transmitir experiências que, tendo sentido para a geração vindoura, constituíssem elos de cultura.

Seguiremos com Benjamin para afirmar que “essa pobreza de experiência não se manifesta apenas no plano privado, mas no de toda a humanidade.” (BENJAMIN, 2016, p. 86) Com isso, queremos relacionar a experiência de dom Lucho com a crise vivida pelo Peru na segunda metade do século XX, entendendo que *En octubre no hay milagros* dialoga com a incapacidade da democracia representativa responder às mudanças vividas pelo país nas décadas antecedentes. Sobretudo, pensamos a violência narrativa de Reynoso e a conflitividade política como expressões de uma crise da representação, na acepção ampla do termo.

A partir de 1950, com a ditadura de Odría, as facilidades concedidas à penetração do capital estrangeiro modificaram completamente o cenário socioeconômico, deslocando a produção agropecuária a um segundo plano. O processo de industrialização levou à desagregação do mundo rural e à consequente migração

massiva para as grandes cidades da Costa, principalmente Lima. Os migrantes concentraram-se em precários assentamentos na periferia da capital, as denominadas *barriadas*, desde onde organizaram-se em associações para demandar do poder público a construção de vivendas, a concessão de títulos de propriedade e o fornecimento de serviços básicos.

O APRA, Aliança Popular Revolucionária Americana, fundado em 1924 por Raul Haya de la Torre como esperança de projeto continental anti-imperialista, canalizou por muito tempo os anseios da classe trabalhadora. Ainda que debilitado pela política de convivência com a burguesia no período da presidência de Manuel Prado, chegou aos anos 1960 controlando boa parte das organizações sindicais peruanas. No entanto, sua espúria aliança com a União Nacional Odriísta, representante da oligarquia conservadora, a fim de combater Belaúnde, foi considerada uma traição aos interesses populares e um desrespeito à memória dos seus militantes duramente perseguidos pela ditadura de Odría. Esta passagem de *En octubre no hay milagros* manifesta o sentimento reinante com relação ao jogo democrático:

Sus pálidas simpatías hacia el Apra se desmoronaban: no podía comprender cómo los jefes de ese partido apoyaban y compartían el Gobierno con los dueños de los bancos, pero era así, en la política sólo existen las ambiciones personales, el acomodo, y siempre será así, el hombre por naturaleza es egoísta, nunca cambiará. Por eso es que él nunca quiso militar en ningún partido político, sólo era simpatizante aprista y nada más: era, como decía él, un ciudadano honrado dedicado a su trabajo y a su familia; sin embargo, escondió en su propia casa y corriendo muchos riesgos, al compadre Pepe, dirigente sindical y alto jefe del Apra, que era buscado por la soplonería de Odría. [...] Pero cuando el Apra ordenó votar por Prado y entró en alianza con Odría, el compadre Pepe, poco a poco, fue retirándose del Partido. Ahora le daba la razón a don Lucho: la política siempre será así, es para los vivos, para los blancos [...] (REYNOSO, 2008, p. 144-145)

Começa a gestar-se, no entanto, em meio à descrença, novas formas de fazer política, tendentes todas a transbordar o marco da institucionalidade burguesa. Por um lado, o movimento operário independente distancia-se das posições de conciliação de classes. Por outro, nas montanhas e selvas peruanas despertam as primeiras ações guerrilheiras, claramente influenciadas pelo triunfo da Revolução Cubana. As lutas de libertação do Terceiro Mundo mostram um caminho alternativo ao da “coexistência pacífica” pregado pela União Soviética e fazem repercutir fortemente o chamado de Che Guevara a erguer muitos Vietnãs. A via das urnas aparece bloqueada para os setores populares da América Latina quando muitos países encontram-se sob regimes ditatoriais

ou com as suas democracias sequestradas pelas corporações.

O anseio por transformações sociais generaliza, então, na esquerda peruana a consigna de Mao: o poder nasce do cano do fuzil. Na região sul da serra peruana, surgem nos primeiros anos da década de 60 movimentos armados com diferentes graus de organização, táticas e objetivos: as brigadas de autodefesa campesina lideradas por Hugo Blanco, capturado em 1963, e as guerrilhas do ELN e do MIR, desbaratadas em 1965 (esta última com o assassinato do seu líder, Luis de la Puente Uceda, dissidente das filas do APRA, morto curiosamente em outubro de 1965, ano da publicação do nosso *En octubre*). Propomos um diálogo entre o fenômeno da luta armada e o romance *En octubre no hay milagros* porque, acreditando que esta relação permeia o universo narrativo de Reynoso, vislumbramos no personagem Miguel o soldado de uma época na qual a política aparece como guerra.

Nesse sentido, a cena da repressão policial, junto ao linchamento do final, marca o entrecruzamento de vida/morte que tentaremos esboçar ao decorrer deste trabalho. Miguel exprime que jamais esquecerá do olhar do seu pai naquele dia. Entendemos nisso a presença de um trauma, manifesto enquanto impossibilidade de narrar na pobre experiência de dom Lucho, e transmutado em Miguel no medo contíguo à raiva que o impele à reação (“las piernas me tiemblan, la boca amarga, los ojos dan vuelta, el estómago se revuelve”). Esta raiva é a de quem olha para os antepassados pisoteados pelo cortejo triunfal dos vencedores, na conhecida imagem de Benjamin, ou essa raiva vulcânica da qual nos fala Sartre referindo-se ao contexto colonial argelino:

¿Tres generaciones? Desde la segunda, apenas abrían los ojos, los hijos han visto cómo golpeaban a sus padres. En términos de psiquiatría, están traumatizados. Para toda la vida. Pero esas agresiones renovadas sin cesar, lejos de llevarlos a someterse, los sitúan en una contradicción insoportable que el europeo pagará, tarde o temprano. Después de eso, aunque se les domestique a su vez, aunque se les enseñe la vergüenza, el dolor y el hambre, no se provocará en sus cuerpos sino una rabia volcánica cuya fuerza es igual a la de la presión que se ejerce sobre ellos. (SARTRE in FANON, 2001, p. 16)

Este movimento de militarização da política muda a concepção da luta revolucionária: a ação direta passa a preceder a formação de maiorias, ou melhor, é estabelecida como forma prioritária de comunicação entre a vanguarda e as massas. É assim que Miguel, sem participar de qualquer organização de base, sente que “tem que fazer algo”, frase repetida ao longo do livro. Este algo, sabemos mais tarde, é o ato

desesperado, praticado em total isolamento, que o leva à morte.

Oswaldo Reynoso elabora no *En octubre* um encontro entre as duas concepções, condensadas nas figuras de Miguel e do professor Leonardo. Manifesta, igualmente, o conflito entre ação e pensamento. O seguinte diálogo nos interessa nesse sentido:

Leonardo: Después todo seguirá igual (golpea su pantalón con la vara) la violencia individual no cambia nada (camina por entre la gente)

Miguel: No sé (toman por la avenida Abancay)

Leonardo: Sólo la acción colectiva y organizada de un partido de campesinos, obreros y gente decidida podrá cambiar todo esto que está podrido.

Miguel: Hablas como si fueras un libro, pero mañana nos botan de la casa yo sigo cobarde mi viejo se muere de tanto trabajar sin haber gozado nada mi mamá se acaba lavando cocinando renegando y a mi hermana la hacen puta y al Zorro lo corrompen. (REYNOSO, 2008, p. 213-214)

Miguel ressalta que o palavrerio bonito de Leonardo não resolve os seus problemas concretos, despejados todos em um discurso caótico que vai mesclando-os à medida que perde a pontuação. O próprio Leonardo reconhece:

(Leonardo: “tanta palabra para nada, estoy perdido en frases hechas, la revolución no es más que un bonito tema de conversación y nada más: no sé qué decirle a Miguel, y camina a mi lado y respira y se atormenta y quiere hacer algo violento y yo me pierdo en palabras) (REYNOSO, 2008, p. 226)

Consolidou-se na produção estética daqueles anos a oposição ator X espectador, que em última instância dialogava com o dilema da função da arte. O documentário “La hora de los hornos” (1968), por exemplo, era apresentado como um “film-acto” direcionado à liberação e fazia da exibição um momento de reunião política, prevendo interrupções para o debate. Dirigido pelo grupo argentino Cine Liberación e tendo como principal realizador Pino Solanas, estabelecia contrapontos de dados e fotogramas entre a elite e os miseráveis latino-americanos, realizava alterações bruscas de ritmo que atormentavam o leitor e criava um ambiente sonoro vertiginoso através do repetido golpe de bastão em um barril.

Nas sessões e no próprio documentário, era exposta a frase de Frantz Fanon “todo espectador es un cobarde o un traidor”. O objetivo era tensionar ao máximo a relação com o vidente para que a recepção fosse um alistamento para o combate, um combate visto como necessário e inevitável, posta a violência que assolava a América Latina. O espectador que quisesse deixar de sê-lo podia seguir os exemplos daqueles que haviam caído na guerra, como o anônimo enterrado sob a paisagem andina ou como o Che Guevara. O guerrilheiro aparece morto na lavanderia de Vallegrande, mas o seu rosto,

de olhos bem abertos, permanece em primeiro plano por três minutos na tela, como quem interrogasse: “Eu ofereci minha vida à Revolução. Tu és capaz de fazer o mesmo?” A resposta separaria o herói do covarde/traidor. Esta retórica militante, derivada de algo que chamaremos a *ética do sacrifício* e detalharemos mais adiante, fica explícita na voz do narrador:

Los pueblos latinoamericanos son pueblos condenados. El neocolonialismo no permite elegir ni vida ni muerte propias. Vida y muerte están marcadas por la violencia cotidiana. Esta es nuestra guerra: de hambre, de enfermedades curables, de vejez prematura mueren hoy en América Latina cuatro personas por minuto, cinco mil quinientas por día, dos millones por año. ¿Cuál es la única opción que queda al latinoamericano? Elegir, con su rebelión, su propia vida, su propia muerte. Cuando se inscribe en la lucha por la liberación, la muerte deja de ser la instancia final. Se convierte en un acto liberador, una conquista. El hombre que elige su muerte está eligiendo también una vida. Él es ya la vida y la liberación misma, totales. En su rebelión el latinoamericano recupera su existencia. (LA HORA, 1968)

No início de *En octubre*, Miguel lamenta por considerar-se covarde, mas levanta uma hipótese: “¿Y si estuviéramos armados?”. Reconhece que tem medo de matar, mas vislumbra a violência como resposta diante da impotência e indignação gerados pela injustiça. Para o narrador de *La hora de los hornos*, a violência é explicitamente defendida como a única opção. Ainda mais, a violência instala-se como opção estética nessas produções, no que estamos diante, acreditamos, de uma situação na qual as formas políticas e artísticas tradicionais já não representam satisfatoriamente, ou, pelo menos, de maneira conciliatória e apaziguadora, as contradições sociais.

Apropriamo-nos do conceito de *crise mimética*, desenvolvido por René Girard, para discutir a ideia sugerida. Girard, com base em Aristóteles, argumenta que o homem é o animal mais mimético de todos, sendo que

A imitação deve conceber-se não apenas ao nível das maneiras de falar e de se comportar, mas também ao nível do desejo. Os homens imitam os desejos uns dos outros e, por esta razão, estão inclinados para o que eu apelido de rivalidade mimética, processo que existe entre parceiros sociais e que tende a agravar-se constantemente pelo facto de que a imitação ricocheteia entre os dois parceiros. Quanto mais eu desejo este objecto que tu já desejas, mais ele se te apresentará desejável e, em contrapartida, mais ele me parecerá desejável para mim. Assim sabemos que todas as rivalidades têm tendência a exacerbar-se. (GIRARD, 2009, p. 5-6)

Sem embargo, em determinados momentos, a rivalidade exacerba-se de tal modo que todas as pessoas que desejam a mesma coisa procuram obtê-la pelo uso da força: trata-se da crise do desejo mimético e a violência decorrente precipita o todo social em

uma desorganização que ameaça a sua própria sobrevivência, pois o combate pela posse do objeto pode estender-se infinitamente no mecanismo da vingança. Podemos agregar que em uma sociedade dividida por classes, a contraposição de interesses irreconciliáveis é a norma; contudo, em certas situações, a fermentação de forças sociais deixa em descoberto tal antagonismo. É então que os atores oprimidos são instados a devolver a violência historicamente infligida sobre eles. Na arte e na política, as vozes sociais em choque buscam novas formas de representação de seus desejos, novas imagens para os seus inimigos, ou novos arranjos para os seus ódios, e novas interpretações do combate que travam. Assim, desencadeiam experiências-limite, nas quais a vida em sua forma imediata e aquilo que a sustenta são questionados. Nesse ínterim, criações estéticas como *En octubre* e *Hora de los hornos* são inundadas pela violência: os recursos empregados na representação irremediavelmente racham os marcos da própria atividade mimética. Estas criações são, dessa maneira, também parte do combate mimético, no qual procuram, reciprocamente, direcionar as águas para que elas arrasem os campos inimigos.

Se Marx acreditava que o desenvolvimento das forças produtivas colocava-as em choque com as relações de propriedade vigentes, e que em cada momento histórico uma classe social determinada, pelo papel progressista encarnado e pela consciência de classe desenvolvida, desempenhava sua missão histórica através da violência, para a esquerda armada dos 60 era a própria violência revolucionária a responsável por criar as condições históricas de transformação. Tomando por base a clássica frase de Marx, “a violência é a parteira da história”, alguns interpretavam que o nascimento do bebê era fruto das dores do parto.

Hannah Arendt identificou neste aparente sutil desencontro teórico uma deformação perigosa. A filósofa alemã, no ensaio *Da violência*, de 1969, reivindica justamente a tradição marxiana para opor-se à apologia da violência realizada pela “nova esquerda”. Segundo Arendt, a convicção maoísta de que o poder brotaria do cano de uma arma era inteiramente não-marxista e equivocada, basicamente porque reduziria a análise política aos termos da dominação, enquanto o poder real residiria, para ela, na capacidade de um grupo angariar o apoio da opinião pública.

Contrariando Sartre, Arendt afirma que a pressão exercida pelo governo sobre a raiva vulcânica é sempre maior que a força desta, porque os homens isolados, sem base

de poder, não reúnem as condições para usar a violência de forma bem-sucedida e, ainda que uma improvável vitória nesses termos ocorra, são grandes as chances de que a violência, seguindo o seu curso natural, estenda seu domínio sobre todos os fins projetados e origine um mundo ainda mais violento.

Para Arendt, a violência é meramente instrumental, racional quando utilizada para objetivos a curto prazo, perigosa, contudo, quando aplicada a estratégias revolucionárias, já que a perda do horizonte da finalidade favoreceria a introdução da violência na dinâmica interna de todo o grupo político. É através desse raciocínio, fundado nas premissas políticas de que a revolução depende da conquista do poder e de que este opõe-se à violência, que Arendt rechaça a humanização pelas armas e a positividade do vínculo fraternal criado pela morte, aspectos da retórica sintetizada em 1961 por Sartre e Fanon no *Os condenados da terra*. Comparemos as duas posições:

La Nación se pone en marcha: para cada hermano está en dondequiera que combaten otros hermanos. Su amor fraternal es lo contrario del odio que les tienen a ustedes: son hermanos porque cada uno de ellos ha matado o puede, de un momento a outro, haber matado. [...] La guerra [...] instituye nuevas estructuras que serán las primeras instituciones de la paz. He aquí, pues, al hombre instaurado hasta en las nuevas tradiciones, hijas futuras de un horrible presente, helo aquí legitimado por un derecho que va a nacer, que nace cada día en el fuego mismo: con el último colono muerto, reembarcado o asimilado, la especie minoritaria desaparece y cede su lugar a la fraternidad socialista. (SARTRE in FANON, 2001, p. 21)

Os fortes sentimentos de fraternidade engendrados pela violência coletiva têm levado muitas pessoas corretas à esperança de que uma nova comunidade, juntamente a um “novo homem”, dela resultem. Essa esperança é uma ilusão pela simples razão de que nenhum relacionamento humano poderá ser mais passageiro do que esse tipo de fraternidade, a qual só pode realizar-se em condições de perigo mortal e imediato. (ARENDRT p. 43)

Vimos como a retórica armada levou, em última instância, à validação da disposição sacrificial como legitimadora do compromisso revolucionário, sob a alegação de que o “homem novo” reconquistaria a sua vida pelo controle que passaria a exercer sobre a morte. A ação humanizadora, criadora, que só pode ocorrer em vida, teria relação intrínseca com a destruição provocada pela morte. Podemos rastrear este aparente paradoxo planteado no prefácio escrito por Sartre mediante o retorno à cena de abertura do ensaio, com a qual tentaremos relacionar a filosofia hegeliana a partir do estudo de Georges Bataille *Hegel, a morte e o sacrifício*.

Para Bataille, a filosofia hegeliana é a filosofia da morte. O homem é o único animal capaz de separar, nomear e reduzir aos seus fins os elementos da natureza,

modificando-os para tal. Esta capacidade é dada por aquilo que Hegel denomina Negatividade. Em sua Ação negadora, o homem, que também é natureza e encontrava-se imerso em sua globalidade inconsciente, modifica-se e aparta-se da sua condição meramente animal. Isolando-se como indivíduo nomeado, insubstituível, ele introduz na natureza a finitude. Assim, o homem faz-se humano pela morte, pelo sacrifício do animal que nele existia.

Agora, é possível que o homem não tenha presente em sua consciência esta negatividade violenta que o cria, e que a morte pareça a ele algo distante e irreal: seria preciso um confronto com ela para que o homem assuma o seu caráter humano. O problema é que este confronto o levaria à própria extinção da consciência, primordial para o entendimento. Como coloca Bataille:

Essa dificuldade anuncia a necessidade do espetáculo, ou geralmente, da representação, sem cuja repetição poderíamos, diante da morte, permanecer estrangeiros, ignorantes, como aparentemente o são os animais. Nada é menos animal, de fato, do que a ficção, mais ou menos distanciada do real, da morte. (BATAILLE, 2013, p. 405)

A morte inexoravelmente acabará com o ser particular, mas ela só é criativa se o homem a encara de frente e o perigo nela contido é revelado. Desse modo, a Ação negadora depende da representação para efetivar-se plenamente. O sacrifício, então, como espetáculo, esteja ele emoldurado em um mundo ficcional ou como possibilidade imediata em um contexto de guerra, constitui-se um meio pelo qual o indivíduo que o contempla, identificando-se com o morto, pode acreditar morrer apesar de estar vivo. É assim que, no romance *En octubre no hay milagros*, chocamo-nos com nossa mortalidade no sacrifício de Miguel, reconhecemos que, como ele, devemos *agir*, fazer algo com nossa experiência finita, fazer valer nossa unicidade no mundo. No interior da narrativa, esta revelação ocorre para o personagem Miguel quando ele está no campo de batalha com o seu pai e assume sua “condição-de-soldado”, nas palavras de Hegel, pela ameaça de morte representada na brutal agressão perpetrada pelos policiais. Depois, no almoço, um dom Lucho calado, cheio de hematomas, olha-o de frente: é a cara da morte que desafia Miguel, é a cara do Che em *La hora de los hornos* e é a cara inchada do próprio Miguel na cena final do livro de Reynoso.

Analisemos este trecho do prefácio escrito por Sartre:

Ese hombre nuevo comienza su vida de hombre por el final; se sabe muerto

en potencia. Lo matarán: no sólo acepta el riesgo sino que tiene la certidumbre; ese muerto en potencia ha perdido a su mujer, a sus hijos; ha visto tantas agonías que prefiere vencer a sobrevivir; otros gozarán de la victoria, él no: está demasiado cansado. Pero esa fatiga del corazón es la fuente de un increíble valor. Encontramos nuestra humanidad más acá de la muerte y de la desesperación, él la encuentra más allá de los suplicios y de la muerte. Hijo de la violencia, en ella encuentra a cada instante su humanidad: éramos hombres a sus expensas, él se hace hombre a expensas nuestras. Otro hombre: de mejor calidad. (SARTRE in FANON, 2011, p. 22)

Podemos encontrar nesta passagem praticamente todos os temas trabalhados até agora. Primeiro destacamos o cansaço do homem colonizado: contrasta com o cansaço de dom Lucho, porque este homem conseguiu, frente a morte, tomar posse da sua vida e direcioná-la para uma ação. Esta ação transmite a *experiência* de que vale a pena oferecer a vida para a construção de um mundo novo, livre de toda violência. É a experiência do indivíduo com a capacidade de renúncia suficiente para ceder “um pouco de humanidade àquelas massas que um dia lha devolverão com juros acrescidos” (BENJAMIN, 2016, p. 90) Sua morte comprova o compromisso revolucionário e ganha importância na contribuição dada à sociedade futura. Esta ação, portanto, fundamenta-se na disposição sacrificial, ou, em termos gerais, na *ética do sacrifício*.

Encontramos também a ideia, defendida por Sartre e rejeitada por Arendt, de que um homem de melhor qualidade surgiria da violência e de que uma nova sociedade, mais fraterna, nasceria da morte. Para Arendt, os fins sempre correm o risco de serem dominados pelos meios, e, como a edificação de relações sociais diferentes é um fim a longo prazo, as consequências da violência não poderiam ser previstas de maneira segura. Além disso, a violência poderia, para Arendt, vitalizar momentaneamente o grupo que a utiliza, mas sua penetração nas relações internas voltar-se-ia contra os próprios membros.

É interessante aqui retornar à noção de crise mimética, pois, segundo René Girard, chega um momento em que a rivalidade pelo objeto desejado é tão forte que este objeto é destruído e dá lugar a um antagonismo “puro”. Assim, se entendemos o conflito, em última instância, como disputa pelo poder, tendo em conta, com Arendt, que o poder é a capacidade de agir em comum acordo, depreendemos do contínuo esfacelamento dessa capacidade não só um obstáculo para a construção de algo novo devido à perda da união do grupo como também a crescente ameaça de perpetuação da violência na destruição física dos envolvidos, visto que nestas condições “[o antagonismo] será sempre mais forte, mas o mimetismo incidirá doravante já não sobre o objeto, mas sobre os próprios

antagonistas.” (GIRARD, 2009, p. 6)

Verificamos a presença igualmente no trecho do prefácio de Sartre da noção hegeliana de humanização pelo conhecimento da morte (desenvolvida através do espetáculo do sacrifício de outros). Agora, se Hegel e Sartre acreditam que o homem nasce com a morte e concordam que o sacrifício obedece a fins que o excedem, diferem, entretanto, no ponto de chegada: para Hegel, a ação violenta serve à Sabedoria; para Sartre, à liberação nacional.

Bataille, por sua vez, aponta que o sacrifício não pode servir a algo, pois perderia seu caráter soberano. Ele critica em Hegel (e criticaria em Sartre) o sacrifício submetido ao discurso significativo que lhe atribui fins úteis. Bataille defende que o sacrifício é um fim em si. Ademais, considera ingênuo o propósito do conhecimento da morte conforme Hegel; para Bataille, o discurso é incapaz de proporcionar a devida conciliação entre a satisfação e o dilaceramento – ela dá-se de maneira mais eficaz no campo do erotismo, tema, inclusive, transversal no romance de Reynoso.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. Notas de literatura I. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2003.

ARENDT, Hannah. Da violência. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1985.

AVELAR, Idelber. Figuras da violência: ensaios sobre narrativa, ética e música popular. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

BATAILLE, Georges. El erotismo. Disponível em: <http://sicapacion.com/librospsicologia/El%20erotismo%20-%20Georges%20Bataille.pdf>. Acesso em: 02/jul/2017a.

BATAILLE, Georges. Hegel, a morte e o sacrifício. *Alea*. Rio de Janeiro: v. 15, n. 2, p. 389-413, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n2/09.pdf>. Acesso em: 02/jul/2017.

BATAILLE, Georges. Teoria da religião. Disponível em: <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/bataille-g-teoria-da-religiao.pdf>. Acesso em: 02/jul/2017b.

BEJAR, Hector. Perú 1965: apuntes sobre una experiencia guerrillera. Lima: Campodonico Ediciones, 1969.

BENJAMIN, Walter. O anjo da história. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BENJAMIN, Walter. O capitalismo como religião. São Paulo: Boitempo, 2013.

CAILLOIS, Roger. O sagrado de transgressão: teoria da festa. *Outra travessia*. Florianópolis: n. 19, p. 15-56, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2015n19p15>. Acesso em: 02/ jul/ 2017.

CHAVARRÍA, Luis Fernando Cueto. El mito de Orfeo: las claves narrativas de Oswaldo Reynoso. In: HEREDIA, Gladys Flores; MENA, Javier Morales; DE LIMA, Paolo. *Oswaldo Reynoso I: los universos narrativos*. Lima: Fondo Editorial de la Academia Peruana de la Lengua, Editorial San Marcos, 2013. p. 455-473.

COTLER, Julio. Peru: classes, Estado e nação. Brasília: Funag, 2006. Disponível em: www.lusosofia.net/textos/girard_rene_o_bode_expiatorio_e_deus.pdf. Acesso em: 02/jul/2017.

FANON, Frantz. Los condenados de la tierra. México: FCE, 2001.

GIRARD, René. O bode expiatório e Deus. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009.

HERAUD, Javier. Poesias completas y cartas. Lima: Peisa, 1976.

HINKELAMMERT, Franz J & ASSMANN, Hugo. A idolatria do mercado: ensaio sobre economia e teologia. São Paulo: Vozes, 1989.

LA HORA de los hornos. Direção: Octavio Getino e Pino Solanas. 1968. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X_-jUxpjrQ. Acesso em: 02/jul/2017.

LÖWY, Michel. O capitalismo como religião. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1809200508.htm>. Acesso em: 02/jul/2017.

MAUSS, Marcel & HUBERT, Henri. Sobre o sacrifício. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

REYNOSO, Oswaldo. En octubre no hay milagros. Buenos Aires: El andariego, 2008.

SOREL, Georges. Reflexiones sobre la violencia. Buenos Aires, La Pleyade, 1978.

TORRE, María Elena. Narrar la violencia: En octubre no hay milagros de Oswaldo Reynoso. In: IV Congreso Internacional de Letras, Buenos Aires, p. 1992-1997, 2010.

URBANO, Rodrigo. La profanación “morada” de En octubre no hay milagros. In: HEREDIA, Gladys Flores; MENA, Javier Morales; DE LIMA, Paolo. *Oswaldo Reynoso I: los universos narrativos*. Lima: Fondo Editorial de la Academia Peruana de la Lengua, Editorial San Marcos, 2013. p. 253-266.

A DEFESA DO ROMANCE NO “ENSAIO SOBRE AS FICÇÕES” DE MADAME DE STAËL

Luiza Duarte Caetano (UFMG)¹

Resumo: O Ensaio sobre as ficções é um texto escrito e publicado por Madame de Staël em 1795. Embora não seja tão amplamente reconhecido quanto os trabalhos posteriores da autora, dentre os quais se destacam *De la littérature* (1800) e *De l'Allemagne* (1810), o Ensaio tem, como pretendo ressaltar nesta comunicação, grande relevância para o entendimento do pensamento filosófico-literário de Staël, marcando seu papel como precursora do romantismo na França. Neste trabalho, o argumento conduzido por Staël ao longo do Ensaio será analisado a fim de explorar sua defesa do gênero romanesco em sua relação com a Revolução Francesa e em contraste com as influências rousseauianas e clássicas que embasam sua formação.


Palavras-chave: Madame de Staël; Romance; Revolução Francesa; Literatura do século XVIII; Rousseau.

A publicação do Ensaio sobre as ficções por Madame de Staël (2013) em 1795 foi, no mínimo, ousada. Além de transgredir o confinamento à esfera privada destinado às mulheres², o trabalho aparece em um momento no qual, principalmente devido ao contexto revolucionário, a ficção era tida como “indecente”, devendo “apagar-se por detrás dos textos [estritamente] políticos”³ (GENAND, 2013, p. 23). Como se não bastasse o título contendo esse termo então pouco prestigioso, a autora abre o ensaio declarando não existir “nenhuma faculdade mais preciosa ao homem que sua imaginação” (STAËL, 2013, p. 41), a mesma denunciada por Marmontel (2015), por exemplo, como “a mais corruptível das faculdades da alma” em seu Ensaio sobre o gosto (MARMONTEL, 2015, p. 46). No final de sua introdução, a “cereja do bolo”: Staël declara que não tem a intenção de discorrer sobre todo o reino da ficção em seu ensaio, posto que isso exigiria “um tratado muito extenso”, que “compreenderia a maior parte das obras literárias”; no lugar disso, ela anuncia que deverá restringir-se àquilo que tem relação direta seu real objetivo, a saber, “provar que os romances [...] seriam os mais úteis de todos os gêneros de ficção” (STAËL, 2013, p. 42, 43).

¹ Bacharel em Letras, Francês, com ênfase em Estudos da Tradução (UFMG), aluna de Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UFMG). Contato: luizzacaetano@gmail.com.

² Em 1800, ela dirá em *De la littérature*: “Quando uma mulher publica um livro, ele se coloca de tal maneira na dependência da opinião, que os dispensadores dessa opinião fazem-na sentir duramente seu império.” (STAËL, 1991, p. 334) E adiante: “Se quiséssemos que o principal motor da república francesa fosse a emulação das luzes e da filosofia, seria muito razoável encorajar as mulheres a cultivar seu espírito [...]. Entretanto, desde a Revolução, os homens pensaram que seria politicamente e moralmente útil reduzir as mulheres à mais absurda mediocridade” (STAËL, 1991, p. 335).

³ Salvo menção contrária, todas as traduções aqui contidas de referências originalmente em língua estrangeira são de minha autoria.




Ora, caracterizado pela ausência de regras — como ressaltará, já no final do XIX, o famoso prefácio de Maupassant a *Pierre et Jean*⁴ —, o romance encontra-se “à sombra dos grandes gêneros codificados” (MÉLONIO *et Alli*, 2007, p. 439), para não chamá-lo de imoral e fútil, como Diderot (1846) em seu *Éloge de Richardson*: “Por romance entendeu-se até o dia de hoje um tecido de acontecimentos quiméricos e frívolos, cuja leitura era perigosa para o gosto e para os costumes” (DIDEROT, 1846, p. 5). O propósito de defendê-lo como “o mais útil dos gêneros”, conseqüentemente, adiciona-se às polêmicas já suscitadas por Staël antes mesmo que ela declarasse tal objetivo.

Intencionalmente revolucionário ou não, o fato é que o Ensaio sobre as ficções foi publicado nas condições menos auspiciosas possíveis, obrigando a autora a adotar certas estratégias que encorajassem sua leitura pelos contemporâneos, a despeito desse caráter (aparentemente?) insurgente. Uma delas é a organização do plano do ensaio, partindo dos gêneros clássicos e codificados (a epopeia e as tragédias dos Antigos), em descensão gradual, pela hierarquia vigente até então, para os de menor estima (a comédia, as obras de alegoria e as fábulas), até chegar no que chama de “romance moderno”. O procedimento, contudo, não serve apenas para amenizar o choque do elogio ao gênero romanesco, mas também permite que Staël trace, paralelamente a essa descida hierárquica, uma subida que tem por critério a proximidade das obras citadas com a realidade, isto é, nos termos da autora, sua relação com “a verdade” e “a natureza”, ou seja, sua verossimilhança.

I.

Discorrendo, na primeira seção do Ensaio, sobre o que denomina “ficções maravilhosas e alegóricas”, Staël (2013) cita — nessa ordem e entre outros — Virgílio, Homero, Dante, Milton, Ariosto, Molière, Fénelon, Voltaire, Spencer, La Fontaine, Butler, Corneille e Swift, sempre se valendo do mesmo preceito da verossimilhança para elogiá-los ou criticá-los. É o que faz, por exemplo, ao afirmar a superioridade do “talento cômico” de Molière sobre outras obras que não tiram “sua força dos caracteres e

⁴ “Existem regras para se fazer um romance, para além das quais uma história escrita deveria levar outro nome? [...] Pode-se estabelecer uma comparação entre *As Afinidades Eletivas* de Goethe, *Os Três Mosqueteiros* de Dumas, *Madame Bovary* de Flaubert, *Monsieur de Camors* do Sr. O. Feuillet e *Germinal* do Sr. Zola? Qual dessas obras é um romance? Quais são essas famosas regras? De onde elas vêm? Quem as estabeleceu? Em virtude de qual princípio, de qual autoridade e de qual lógica?” (MAUPASSANT, 2009, p. 5, 6).




das paixões que existem na natureza”, senão que “enfraquecem-se pelo emprego do maravilhoso” (STAËL, 2013, p. 47). O mesmo acontece quando lamenta a mistura entre o maravilhoso mitológico e o caráter dos personagens em Homero: “Sem dúvida, os deuses apenas tomam ali o lugar da fortuna — é o acaso personificado —, mas nas ficções, é melhor afastar sua influência. **Tudo o que é inventado deve ser verossímil**, é preciso que se possa explicar tudo o que impressiona por um encadeamento de causas morais.” (STAËL, 2013, p. 44, destaque meu). Essa tese já está presente no primeiro parágrafo da parte I do Ensaio, em que Staël afirma:

É necessário um talento muito superior para tirar efeitos grandiosos apenas da natureza. Existem fenômenos, metamorfoses, milagres **nas paixões dos homens**, e essa mitologia inesgotável abre os céus e cruza também os infernos nos passos daqueles que sabem animá-la. As ficções maravilhosas sempre resfriaram o sentimento ao qual foram associadas. (STAËL, 2013, p. 43, destaque meu)

A noção, portanto, é a de que “as paixões dos homens” configuram uma fonte muito mais rica para as ficções do que o “sobrenatural”, e ainda produzem obras mais louváveis, dado que exigem de seus autores “um talento muito superior” àquele que recorre à “pura invenção”:

Eu gostaria, enfim, que, ao se endereçar ao homem, fossem tirados todos os grandes efeitos do caráter do homem. É lá que se encontra a fonte inesgotável de onde o talento deve fazer sair as emoções profundas ou terríveis, e os infernos de Dante eram menos antes dos crimes sanguinários que acabamos de testemunhar. (STAËL, 2013, p. 45)

Dizer que a literatura dos Antigos não é suficientemente verossímil pode parecer um contrassenso, uma vez que é ela que funda as próprias regras clássicas, da qual a exigência de verossimilhança faz parte. A questão, entretanto, ilumina-se quando se tem em vista o contexto em que escreve Staël — como nos lembra a alusão aos “crimes sanguinários” que, confrontados no mundo real, fizeram os infernos fictícios de Dante parecerem menos assustadores — e a reinterpretação que se efetua, já naquele momento, dessa noção clássica, transformando-a no que Françoise Melónio (2007) denomina de “representação mimética moderna”:




A tendência à representação mimética do real que se manifesta a partir do fim do século XVII e que triunfa no XIX implica uma evolução da noção clássica de *verossímil*. Com efeito, a verossimilhança clássica supunha uma conformidade entre o objeto representado e a ideia que formamos desse objeto no nosso espírito de acordo com nossas próprias experiências. Ela era inseparável das convenções e dos preconceitos que regulavam a vida moral e social. Ele se referia não a um real, mas a um sistema de ideias e a um discurso. A verossimilhança clássica era, então, uma *doxa* (um conjunto de ideias comuns) e uma retórica (um conjunto de figuras e de lugares-comuns) encarregada de exprimir essa *doxa*. Ao contrário, a representação mimética moderna busca produzir um verossímil não de ideias, mas de coisas. A relação de conformidade tenderá doravante a se estabelecer diretamente entre o objeto representado no texto e o objeto real ao qual corresponde. Ela suporá, então, em princípio, uma **transparência entre o mundo e a obra**, uma translação imediata e objetiva de um a outro. (MELÓNIO, 2007, p. 454, destaque meu, em negrito; itálicos no original).

Embora ainda não indique o nadir a que chegará esse desenvolvimento — cessado pelo realismo na constatação de sua impossibilidade (MELÓNIO, 2007, p. 454, 455) —, Staël certamente se pauta nele, sobretudo no que concerne à ideia da “transparência”, tão cara a Rousseau, na interpretação de Jean Starobinski em *A transparência e o obstáculo* (1971).

II.

É apenas na terceira e última parte do Ensaio que Madame de Staël se dedica a tratar da “utilidade das ficções [...] em que tudo é ao mesmo tempo inventado e imitado, em que nada é verdadeiro, mas tudo é verossímil” (STAËL, 2013, p. 53). Aqui, a autora destaca as vantagens do “romance moderno” em dois eixos, que configuram justamente sua maior diferença em relação aos gêneros clássicos: 1) sua não codificação; e 2) o fato de se concentrarem no retrato dos “sentimentos interiores” (STAËL, 2013, p. 56).

De acordo com Staël, os romances têm mais liberdade em relação à comédia e ao drama — embora os três gêneros tenham em comum o fato de tirarem seus temas da vida privada — por não precisarem submeter-se às regras e limitações do teatro (STAËL, 2013, p. 53). Por conseguinte, são os únicos que atingem, a seu ver, a “utilidade constante e detalhada que podemos tirar da pintura de nossos sentimentos habituais” (STAËL, 2013, p. 53, 54), impossíveis de serem devidamente nuançados dentro das restrições de uma peça teatral. Sentimentos “habituais” porque, segundo ela, não dizem respeito, como a tragédia, a “uma natureza elevada, uma classe, uma situação



extraordinária” — em que a verossimilhança “depende de acontecimentos muito raros e cuja moral se aplica apenas a um número muito pequeno de homens” (STAËL, 2013, p. 53) —, senão ao meramente comum, àquilo que, como critica o editor de Rousseau em *La Nouvelle Héloïse*, “todo mundo pode ver diariamente na sua própria casa ou na do seu vizinho” (ROUSSEAU, 2002, p. 56). Da mesma forma, os romances também se diferem da História por retratarem não “os acontecimentos públicos”, mas sim “os movimentos do coração humano” ou “o quadro das paixões” que fazem parte da “vida dos homens privados” (STAËL, 2013, p. 56).

Para a autora, em se tratando de um “bom romance”, “nada dá um conhecimento tão íntimo do coração humano” (STAËL, 2013, p. 57). Na “transparência” entre o enredo romanesco e o leitor — o qual se vê na trama em um espelho de tamanha limpidez que “acredita, frequentemente, que [o livro] se endereça a ele, com o simples cuidado de trocar os nomes próprios” (STAËL, 2013, p. 54) —, é possível “emocionar” e “dizer a verdade”, sem precisar cobri-la com o “véu da alegoria” (STAËL, 2013, p. 49) e cativando muito mais que as obras cujo único fim é “ilustrar algum resultado filosófico” preconcebido (STAËL, 2013, p. 48). Entre o romance e quem o lê, a barreira que separa o “interior” do “exterior” é suspensa⁵, oferecendo a expressão das paixões em sua forma mais pura, como no discurso de Julie e Saint-Preux, no comentário de Rousseau:

R.: [...] Nada de saliente, nada de notável; não nos prendemos nem às palavras, nem às formas, nem às frases; não admiramos nada, nada nos impressiona. Entretanto, sentimos nossa alma enternecida, sentimo-nos emocionados sem saber por quê. Se a força do sentimento não nos impressiona, sua verdade nos toca, e é assim que o coração sabe falar ao coração. (ROUSSEAU, 2002, p. 58, 59)

Se Staël adere à sensibilidade pré-romântica rousseauniana ao enxergar na transparência entre a obra e o mundo uma fonte da verdade e da moral, no entanto, os dois escritores não assentam essa noção sobre os mesmos princípios, nem em relação à forma como a moralidade é apresentada pelo romance, nem quanto ao fim a que leva tal transparência.

⁵ Não por acaso a obra consegue, como destaca Madame de Staël sobre *Tom Jones*, de Henry Fielding, “demonstrar a incerteza dos julgamentos fundados nas aparências e provar a superioridade das qualidades naturais [...] sobre as reputações que só têm por base o respeito às convenções exteriores” (STAËL, 2013, p. 59)

III.

No *Entretien sur les romans* que serve de prefácio a *La Nouvelle Héloïse*, Rousseau esclarece a seu editor que embora seu livro possa, inicialmente, parecer imoral e prejudicial aos costumes, ele deve ser assim precisamente para atingir quem mais necessita as lições ali contidas:


R.: Eu acho [...] que o fim desse conjunto [de cartas] seria supérfluo para os leitores repelidos pelo seu começo, e que esse mesmo começo deve ser agradável àqueles para quem o fim pode ser útil. [...] Para dizer algo de útil, é preciso antes fazer-se escutar por aqueles que devem tirar algum proveito do que dizemos.

[...] Quando tentei falar aos homens, não me escutaram; talvez falando às crianças me farei ouvir melhor, e as crianças não aceitam tomar a razão pura mais facilmente que os remédios mal disfarçados. (ROUSSEAU, 2002, p. 61)

Não é por acaso que, na visão de Rousseau, não há risco de que seu romance corrompa as “moças castas”: “jamais uma moça casta leria um romance” (ROUSSEAU, 2002, p. 50); se o faz, não pode ser casta, e é nesse caso que a lição ao final de *La Nouvelle Héloïse* pode-lhe ser útil. Rousseau não escreve para moças castas, escreve para os imorais, coloca-se no papel de “diretor de consciência, profeta da regeneração de almas” do leitor (TROUSSON, 1988, p. 15), fundando “a legitimidade de sua obra em sua relação privilegiada com a moral e a verdade” (GOULEMOT, 2002, p. 31).

Para Madame de Staël, não há dúvida de que é na identificação de “todos os leitores, em todos os momentos” (STAËL, 2013, p. 50) que se baseia a utilidade do romance. Contudo, diferentemente de Rousseau, ela não estabelece uma relação de minoridade — para remeter à resposta de Kant a “O que é o Esclarecimento” (KANT, sem data) — do leitor para com o autor, seu “diretor de consciência”. Isso porque segundo ela:

a moralidade dos romances está mais ligada ao desenvolvimento dos movimentos interiores da alma que aos acontecimentos que ele conta. Não é da circunstância arbitrária que o autor inventa para punir o crime que podemos tirar uma lição útil. (STAËL, 2013, p. 57).



Para Staël, portanto, o mérito do romance não está, como nas outras obras citadas ao longo do ensaio — e criticadas pelo seu “didatismo excessivo”⁶, subestimando a inteligência do leitor e fazendo-o colocar-se, justamente, no lugar de uma criança⁷ —, em uma moral premeditada, a ser ilustrada pelos acontecimentos, mas no fato de oferecerem “o quadro das paixões” em sua transparência, purificados de dogmas, para uma análise moral e filosófica sempre *posterior à leitura*, tocando assim mesmo “aqueles que teriam rejeitado com desdém um tal resultado, se ele tivesse precedido o quadro como máxima, no lugar de segui-lo como efeito” (STAËL, 2013, p. 61). Logo, a relação que propõe entre a obra, o autor e “**todos** os leitores, em todos os momentos” (STAËL, 2013, p. 50, destaque meu) é de igualdade, posto que o talento do escritor não está na elaboração de um desfecho moralizador, à maneira do “profeta da regeneração de almas”, mas na pintura verossímil das “circunstâncias da vida privada” — o “destino das mulheres, a felicidade dos homens que não foram chamados a governar os impérios” (STAËL, 2013, p. 56) — que, desvelando os obstáculos da aparência, coloca personagens, escritores e todos os leitores no mesmo patamar.

Nessa via, a defesa que Madame de Staël elabora a favor do romance também se difere do modelo proposto por Rousseau no resultado da transparência restabelecida pelo gênero. Certo, ambos os autores enxergam na “força do sentimento” (ROUSSEAU, 2002, p. 58), que o romance consegue exprimir com a maior liberdade possível entre todas as espécies de ficção, a razão de sua transparência, o receptáculo de sua verdade e a fonte de sua moral. Para Rousseau, porém, como aponta Starobinski (1971), a separação entre aparência e realidade “serve de veículo a um pensamento amargo, obcecado pela ideia da **impossibilidade da comunicação humana**” (STAROBINSKI, 1971, p. 15, destaque meu). Por esse motivo, o diálogo desregrado e espontâneo dos personagens de *La Nouvelle Héloïse*, que se perde inevitavelmente em meio à corrupção da civilização para ser recuperado, apenas ao final, como utopia, só pode levar à passividade, que corresponde à morte (STAROBINSKI, 1971, p. 114). Nas palavras do

⁶ Sobre os romances filosóficos, por exemplo, ela diz que eles “têm assim um pouco o inconveniente dos professores em quem as crianças não acreditam, porque eles relacionam tudo o que acontece à lição que querem dar, e porque as crianças, sem se darem conta, já sabem que há menos regularidade na verdadeira marcha dos acontecimentos” (STAËL, 2013, p. 54).

⁷ “A ficção maravilhosa causa um prazer muito rapidamente esgotado. É preciso que os homens se façam crianças para amar esses quadros fora da natureza, para se deixar emocionar pelos sentimentos de terror ou de curiosidade dos quais o verdadeiro não é a origem. É preciso que os filósofos se façam povo para querer adquirir pensamentos úteis através do véu da alegoria” (STAËL, 2013, p. 43).

romancista, Julie e Saint-Preux, “não encontrando em parte alguma o que sentem, dobram-se sobre si mesmos [*se replient sur eux-mêmes*]; se afastam do restante do universo, criando entre eles um pequeno mundo diferente do nosso” (ROUSSEAU, 2002, p. 60).

No Ensaio sobre as ficções, a tentação da morte e da retirada de uma realidade envenenada pelas decepções da história não está menos presente, como indicam as alusões frequentes ao Terror, afinal, o texto foi publicado em 1795. Ainda assim, a solução apresentada por Staël é outra:

Deixemos gozar [dos romances] as almas ardentes e sensíveis, elas não podem fazer ouvir sua língua: os sentimentos que as agitam são mal compreendidos e incessantemente condenados. Elas acreditariam estar sozinhas no mundo, elas logo detestariam sua própria natureza, que as isola, se algumas obras apaixonadas e melancólicas não lhes fizessem ouvir uma voz no meio do deserto da vida, não lhes fizessem encontrar na solidão alguns raios da felicidade que lhes escapa no meio do mundo. Esse prazer do retiro recupera-os dos esforços vão por esperanças enganadas, e quando todo o universo se agita longe do ser infeliz, resta-lhe ainda um escrito eloquente e tenro como o amigo mais fiel e que melhor o conhece. (STAËL, 2013, p. 65)

O romance, na visão staëliana, restabelece a comunicação que Rousseau via como impossível, rompendo com o *repli sur soi* (o isolamento em si mesmo) e adicionando, no diálogo com “um escrito eloquente e tenro”, vozes ao solilóquio a que estariam condenadas as “almas sensíveis”. Na transparência da vida privada, dos “sentimentos interiores”, já não restam títulos que distingam, pela aparência “externa”, leitores, personagens e mesmo escritores: mulheres, homens comuns ou imperadores, todos estão igualmente sujeitos às paixões que escapam inexoravelmente ao racionalismo na moral ou na filosofia e à batalha constante pela felicidade dos indivíduos e dos povos, a que o romance concorre como instrumento para, senão “dirigir e esclarecer” (STAËL, 2013, p. 42), ao menos tornar a luta menos penosa e garanti-los do fatalismo.

Referências bibliográficas

DIDEROT, Denis. Éloge de Richardson. In: RICHARDSON, Samuel. *Clarisse Harlove*. Tome I. Traduit sur l'édition originale par l'abbé Prévost. Précédé de l'Éloge de Richardson par Diderot. Paris: Boulé éditeur, 1846. P. 5-13.

GENAND, Stéphanie. Présentation. In: STAËL, Germaine de. *De la littérature et autres essais*. Volume 1, tome 2. Paris: Honoré-Champion, 2013. P. 21-37.

GOULEMOT, Jean Marie. *La littérature des Lumières*. Paris : Nathan Université, 2002.

KANT, Immanuel. *Resposta à pergunta: o que é o Esclarecimento?* Tradução de Luiz Paulo Rouanet. Disponível em: <<https://bioetica.catedraunesco.unb.br/wp-content/uploads/2016/04/Immanuel-Kant.-O-que-%C3%A9-esclarecimento.pdf>>, acesso em 31/07/2017.

LOTTERIE, Françoise. Mutation des savoirs au XVIII^e siècle. In: DARMON, Jean-Charles; DELON, Michel (org.). *Histoire de la France littéraire : Classicismes. XVII^e - XVIII^e siècle*. Tome 2. Paris: Presses Universitaires de France, 2006. P. 198-214.

MARMONTEL. Essai sur le goût. In: *Éléments de littérature*. Paris: Déjonquères, 2015. P. 35-77.


MAUPASSANT, Guy de. *Pierre et Jean*. Paris: Collection Librio, Flammarion, 2009.

MÉLONIO *et Alli*. Le roman. In: TADIÉ, Jean-Yves (org.). *La littérature française: dynamique & histoire II*. Paris: Gallimard, 2007. P. 438-501.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Paris: Librairie Générale Française, 2002.

STAËL, Madame de. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Paris: Flammarion, 1991.

STAËL, Madame de. Essai sur les fictions. In: STAËL, Germaine de. *De la littérature et autres essais*. Volume 1, tome 2. Paris: Honoré-Champion, 2013. P. 38-65.



STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau : La transparence et l'obstacle*. Paris: Éditions Gallimard, 1971.

STAROBINSKI, Jean. Le mot civilisation. In: *Le remède dans le mal*. Gallimard, 1989. P. 11-59.

REISTÊNCIA E MILITÂNCIA EM LIMA BARRETO: UMA LEITURA DE VIDA E MORTE DE M. J. GONZAGA DE SÁ¹

Manoel Freire Rodrigues (UERN)²

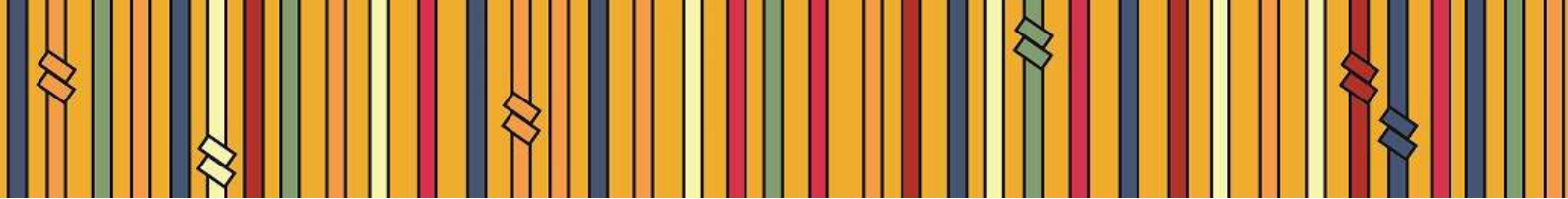
Resumo: Em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, a disposição de Lima Barreto para confrontar os valores consagrados é anunciada logo na apresentação do livro pelo narrador/personagem Augusto Machado, atitude de resistência e recusa do modelo convencional do romance realista. Esta comunicação tem por objetivo analisar alguns aspectos de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, articulando as dissonâncias formais e temáticas do romance com o projeto literário de Lima Barreto, concebido sob o signo da resistência, radicalmente contrário à cultura oficial, o que lhe confere um caráter revolucionário.

Palavras-chave: Lima Barreto; literatura militante; romance; resistência.

Embora seja um dos últimos livros publicados por Lima Barreto, *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* começa a ser escrito logo no início da breve trajetória literária do romancista carioca, o que se pode constatar pela leitura do *Diário íntimo*, em que há várias referências ao romance antes de 1910, como também pela correspondência de Lima Barreto, em particular uma carta que escreve a Gonzaga Duque por ocasião da publicação do Isaías Caminha 1909, em que faz menção ao *Gonzaga de Sá*, cuja elaboração já estaria em estágio bastante avançado. Neste romance, a disposição para confrontar os valores consagrados é anunciada logo na apresentação do livro pelo narrador personagem Augusto Machado, que na “Explicação Necessária” que antecede a narrativa expõe com boa dose de ironia as razões que o levaram a escrever a biografia do seu amigo e mestre Gonzaga de Sá. Augusto Machado chama atenção para a singularidade da sua narrativa, que difere dos padrões consagrados tanto pela natureza do material quanto pelos procedimentos adotados em sua elaboração. Quanto à escolha do material, a novidade estaria em escrever a biografia de um amanuense, personalidade sem brilho cuja presença na vida pública não vai além dos trabalhos mecânicos inerentes às suas funções burocráticas na repartição, fugindo assim à tendência convencional de biografar os homens de relevo na vida pública do país.

¹ O texto constitui-se de passagens modificadas da tese *Revolta e melancolia: uma leitura da obra de Lima Barreto*, defendida no Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP (2009) e posteriormente publicada com mesmo título pela Annablume.

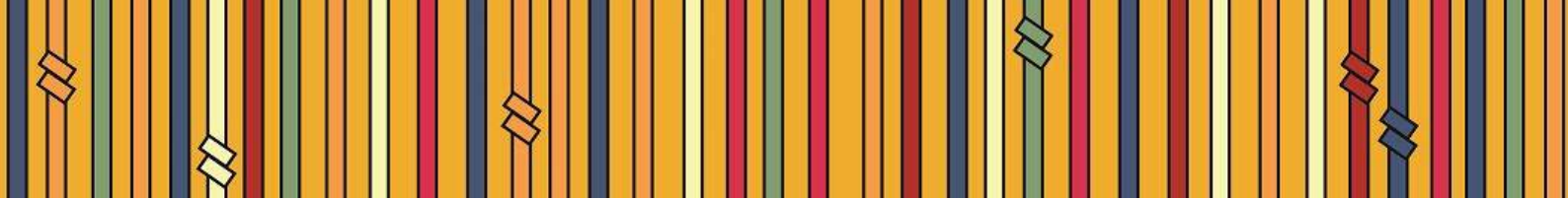
² Professor de Literatura Brasileira (UERN), Mestre em Estudos da Linguagem (UFRN), Doutor em Teoria e História Literária (UNICAM). Contato: manoelfrr@gmail.com.



Nisso o narrador recusa o romance convencional da literatura “sorriso da sociedade”, peculiar ao espírito da *Belle Époque*, a que Lima Barreto chamaria “romance botafogano”, que retrata a vida mundana da alta burguesia, em que figuram políticos, ministros, diplomatas e outras autoridades influentes na alta sociedade. Quanto ao tratamento literário dado ao tema Augusto Machado também foge ao convencional, começando pela ausência de linearidade narrativa, como se os acontecimentos fossem relatados aleatoriamente. Nesse particular o narrador não é original, mas busca modelos não convencionais. Como fizera Brás Cubas (com a diferença de que Brás é personagem de si mesmo), Augusto Machado começa o relato pela morte do seu personagem, para só depois contar alguns episódios “insignificantes” da vida obscura de Gonzaga de Sá. O desinteresse pelo glamour dos salões onde brilham as personalidades ilustres justifica a opção do narrador pela forma de relato que adota.

Logo de entrada Augusto Machado nos informa de que que “a idéia de escrever esta monografia nasceu da leitura diurna e noturna das biografias do doutor Pelino Guedes”, que “são biografias de Ministros, todas elas, e eu entendi fazer as dos escribas ministeriais” (BARRETO, 1956, p. 29). Ofício menos nobre, mas igualmente necessário, sugere com ironia o narrador, adiantando que não haveria no seu propósito “nenhuma censura ao ilustre biógrafo, nem tampouco propósito socialista ou revolucionário de qualquer natureza”, seguindo apenas, “aliás muito inconscientemente, à lei da divisão do trabalho”, considerando que se há ilustres biógrafos para ministros, diplomatas e demais figuras ilustres, é necessária a existência do escritor modesto e obscuro para ocupar-se da vida sem brilho dos amanuenses. Esta explicação “necessária” e irônica já anuncia a seu modo o ideal estético de Lima Barreto, que desde logo abraça o projeto de fazer uma “literatura militante”, despojada da ênfase, do brilho e dos artifícios retóricos inerentes à literatura oficial, o que implicaria também a opção por personagens sem relevo na sociedade, daí a maioria de suas criaturas pertencer às camadas desfavorecidas.

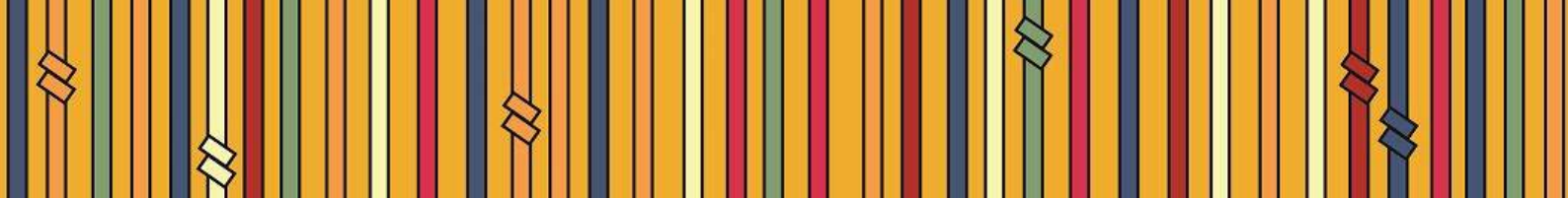
Augusto Machado também adverte o leitor para um aspecto do seu livro estranho ao modelo consagrado de biografia: a presença do autor, que muitas vezes ofusca a vida do personagem, rejeitando assim a posição do narrador onisciente neutro que dá a ilusão de imparcialidade ao realismo convencional. É com ironia que justifica a forma do seu relato: “se, pelo correr do folheto, pus alguma coisa de minha pessoa, a culpa, afora o meu incorrigível egotismo, cabe-me a mim somente”, diz ele, “que não soube imitar, no



estilo, a concisão telegráfica do modelo que adotei, e, na maneira, a sua superior impersonalidade de relatório ministerial”. Daí as diferenças entre o seu estilo e o de Pelino Guedes, biógrafo de celebridades, e a incompatibilidade do seu personagem com os modelos que brilham superiormente em Botafogo e na Rua do Ouvidor, na mesma proporção da sua distância dos literatos da Garnier: “Não sei grego nem latim, não li a gramática do Senhor Cândido do Lago, nunca pus uma casaca e não consegui até hoje conversar cinco minutos com um diplomata bem talhado” (BARRETO, 1956, p. 30). A “incapacidade” de Augusto Machado para imitar o modelo adotado traduz a rejeição dos padrões convencionais das formas consagradas, na forma e no estilo, como também a recusa dos preceitos da velha retórica, o que confere ao seu relato um caráter revolucionário de resistência.

Em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* a disposição para a vida ambulante está nos dois protagonistas, que estão sempre a passear pelos diversos pontos da cidade. Deslocados no meio em que vivem, incompatíveis com a mesquinhez e a mediocridade da repartição burocrática, os dois amigos encontram abrigo para a própria solidão nas ruas da cidade do Rio de Janeiro. De Gonzaga de Sá ainda conhecemos a casa, herança da família em extinção, onde mora na companhia de dona Escolástica, uma tia que o criou, mas que, entretanto, não entendia o temperamento do sobrinho, a sua mania ambulatória e de leituras. Não tinha outras relações afora o mulato Romualdo, seu compadre, servente da repartição onde trabalhava, e Augusto Machado. Este, por sua vez, só conhecemos passeando pelas ruas da cidade, e nada se sabe a respeito da sua casa e da vida em família, à qual não há referências no romance. Mesmo na repartição os dois companheiros só aparecem no início do relato, quando o narrador descreve seu primeiro contato com o velho Gonzaga Sá, na Secretaria dos Cultos, onde o encontrou ocupado com documentos oficiais, tentando resolver uma “questão cardeal” (a expressão irônica é do narrador), a tirar dúvidas sobre a quantidade de tiros a ser disparados nas homenagens a um bispo e sobre o número de setas que deveria ter a imagem de São Sebastião.

Da mobilidade dos personagens vai-se compondo uma narrativa igualmente móvel, sem um ponto fixo que amarre os fios do enredo. Os motivos surgem como que aleatoriamente, seguindo os flagrantes do olhar errante do narrador, cujo papel, neste caso, mais do que propriamente narrar, é comentar a vida da cidade nos seus mais diversos aspectos, daí a variedades de temas que surgem no correr da prosa melancólica da

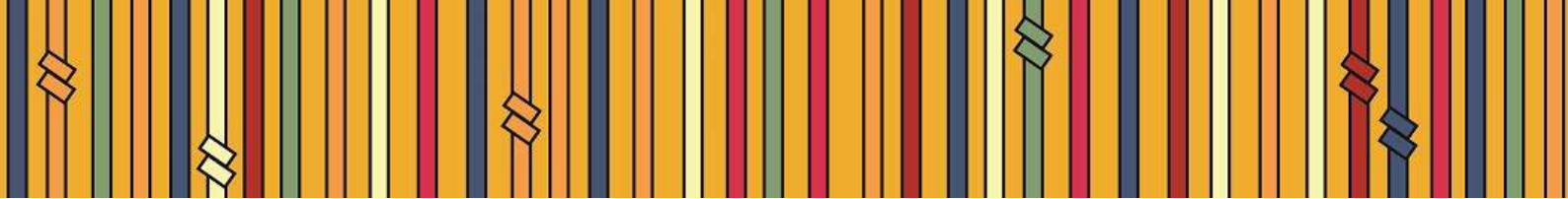


narrativa. Assim, os temas vão se organizando na visão do narrador, de forma a constituírem, mais do que um amontoado de retalhos e fragmentos da realidade, um conjunto articulado em que as partes, por mais dispersas que pareçam, harmonizam-se na moldagem de um mundo que se orienta por valores opostos a seus ideais.

À medida que os personagens passeiam, o leitor vai tomando contato com as múltiplas dimensões da vida social, postas no relato sem hierarquia de valor, de maneira que se misturam e alcançam o mesmo estatuto os assuntos mais díspares e aparentemente distantes, como a moda, o trabalho das costureiras, as ações de um diplomata ou ministro, as mulheres de “vida fácil”, reflexões acerca da organização da sociedade e sobre o “mistério” da existência humana etc. A disparidades dos motivos, porém, não comprometem a unidade do relato, já que tudo se prende ao ponto de vista do narrador, que embora ambulante, subordina tudo ao seu olhar desencantado, daí a perspectiva crítica e melancólica que dá o tom geral da narrativa, que se desenvolve sob o signo da resistência.

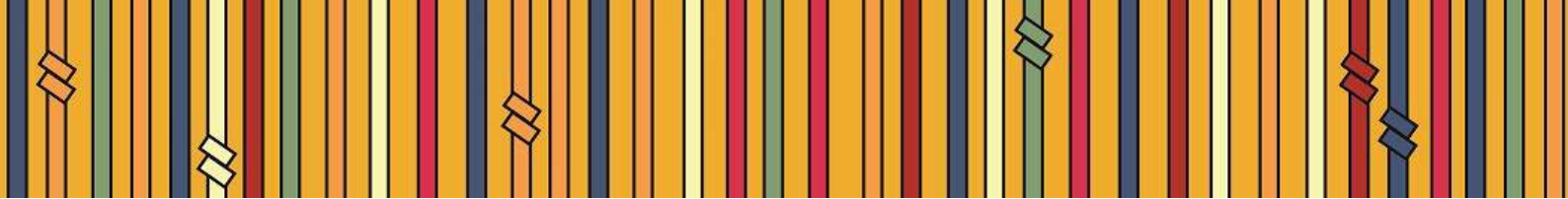
Pela incursão do narrador pelos meandros da vida social vemos a sugestiva e irônica mistura de frivolidade e gravidade, em que as futilidades são postas no mesmo patamar das coisas “sérias”. Pela irreverência da sátira o narrador opera uma inversão de valores, sugerindo que as atividades políticas do Barão do Rio Branco estão no mesmo nível importância do trabalho das costureiras e da mulher de “vida fácil”. A postura do Rio Branco é denunciada no romance pelo personagem Gonzaga de Sá, que afirma: “faz do Rio de Janeiro a sua chácara... Não dá satisfação a ninguém... Julga-se acima da Constituição e das leis”, acrescentando que “seu sistema de governo é a corrupção”, daí porque “Mora em um palácio do Estado, sem autorização legal; salta por cima de todas as leis e regulamentos para prover nos cargos de seu ministério os bonifrates que lhe caem em graça”. E denuncia a ostentação, sugerindo o divórcio entre a visão do homem público e a realidade do país: “Este Rio Branco é egoísta, vaidoso e ingrato... O seu ideal de estadista não é fazer a vida fácil e cômoda a todos, é o aparato, a filigrana dourada, a solenidade cortês das velhas monarquias européias – é a figuração teatral” (BARRETO, 1956, p. 70).

Tal como se dá com a maioria das criaturas de Lima Barreto, a existência de Gonzaga de Sá e Augusto Machado é marcada por uma atmosfera de tristeza e desilusão, e em raros momentos manifestam gesto ou atitude que expresse algum estado de



satisfação. Em ambos prevalece um sentimento de desilusão com a sociedade, que se degrada com a lógica da nova ordem, em que os valores humanos mais verdadeiros são desbancados por um conjunto de valores que negam, segundo a sua percepção, as duas grandes forças da natureza humana, a solidariedade e a inteligência. Sentimento que traduz a melancolia do oprimido numa ordem degradada e expressa a atitude do sujeito que presente a cada passo o próprio fracasso e, num olhar mais ao longe, a irremediável tragédia social decorrente de uma organização social injusta e excludente. No plano espiritual esses indivíduos se ressentem da degradação dos valores que, a seu ver, a transformação dos costumes acarreta, e atuam como defensores de valores autênticos numa sociedade em que parece não haver mais espaço para os valores autênticos. Neste sentido, as personagens do romance de Lima Barreto agem como o herói problemático definido por Georg Lukács, ou seja, como heróis de uma “epopeia do mundo abandonado por deus” (LUKÁCS, 2000, p. 89).

Um episódio dos mais intensos do romance, narrado sob o ponto de vista da melancolia de Augusto Machado, alguns episódios lembram as passagens mais dramáticas do Diário íntimo, em que Lima Barreto, pressentindo a iminência do naufrágio, não ver outra saída senão mergulhar no submundo dos excluídos suburbanos, com quem se identifica se irmana, para então refugiar-se no álcool. É num “feriado nacional” que Augusto Machado nos diz ter descido de sua casa “aborrecido”, depois de “uma noite má, povoada de recordações amargas”, que o pusera de “mau humor, irritado, covardemente desejoso de fugir para lugares longínquos (BARRETO, 1956, p. 139). No das impressões que lhe causava a paisagem à sua volta, mostra-nos o abismo que o separava do meio, a distância entre as suas angústias, que não encontravam o menor eco na atmosfera de euforia, e orgulho patriótico que o brilho e a pompa das comemorações suscitavam nos circunstantes. O sentimento de Machado é de absoluta indiferença, como se o espetáculo em nada o afetasse, como se dissesse respeito a um país distante e desconhecido: “Desci para me delir na multidão, para me embriagar no espetáculo dos fardões e dos amarelos, para me fragmentar com o estrondo das salvas fugindo a mim mesmo, aos meus pensamentos e à minhas angústias”. Ao seu olhar indiferente, o espetáculo se apresenta com a frieza e a rapidez mecânica de imagens cinematográficas: “Vi regimentos, batalhões, luzidos estados-maiores, pesadas carretas, bandeiras do Brasil,



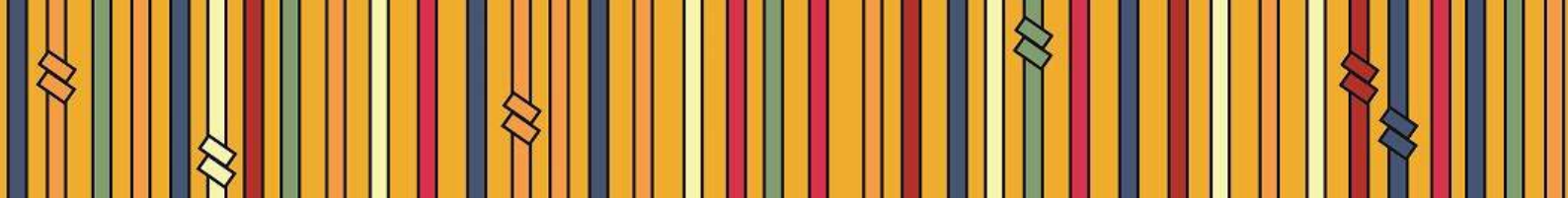
sem emoção, sem entusiasmo, placidamente a olhar tudo aquilo, como se fosse uma vista de cinematógrafo”, que “não me provocava nem patriotismo nem revolta” (GS, p. 139).

Se o espetáculo em si não desperta qualquer sentimento positivo em Augusto Machado, por outro lado entusiasmo que observa em dois populares lhe atíça a chama da revolta que o induz à atitude reflexiva. Diz-nos, então: “Olhei as suas botas, os seus chapéus, em seguida passei o olhar nos generais pimpões que galopavam (grifo meu) ao lado dos dourados almirantes”; e conclui que “A sociedade repousa sobre a resignação dos humildes!”, para então interrogar sobre as razões que levavam aqueles párias a manifestações de orgulho diante de rituais de uma instituição que os oprimia:

Por que aqueles homens maltratados pela vida, pela engrenagem social, cheios de necessidades, excomungados fariam tão entusiasmados pelas coisas de uma sociedade em que sofriam? Por que a queriam de pé, vitoriosa – eles que nada recebiam dela, eles que seriam espezinhados pela mais alta ou pela mais baixa das autoridades, se alguma vez caíssem na asneira de ter negócios a liquidar com alguma delas? (BARRETO, 1956, p. 140).

A exclusão social configura-se de forma bastante expressiva no episódio em que acompanha Augusto Machado Gonzaga de Sá ao Lírico, onde se sente deslocado e como que “amedrontado” diante da ostentação da burguesia republicana. Aqui a humilhação enseja a atitude crítica, que se manifesta ora através da análise dos figurantes, ora pelo escárnio, como se o pária revidasse a exclusão desqualificando o cenário dos poderosos. A primeira atitude é de acanhamento do sujeito humilde em face do ambiente de ostentação: “eu me choquei bruscamente com aquele mundo hostil. Não houve uma só palavra que me ferisse, nem sequer um olhar; entretanto, só em contemplar aquela grande gente, que me parecia tão rica e tão brutal, eu me senti inferior” (BARRETO, 1956, 157).

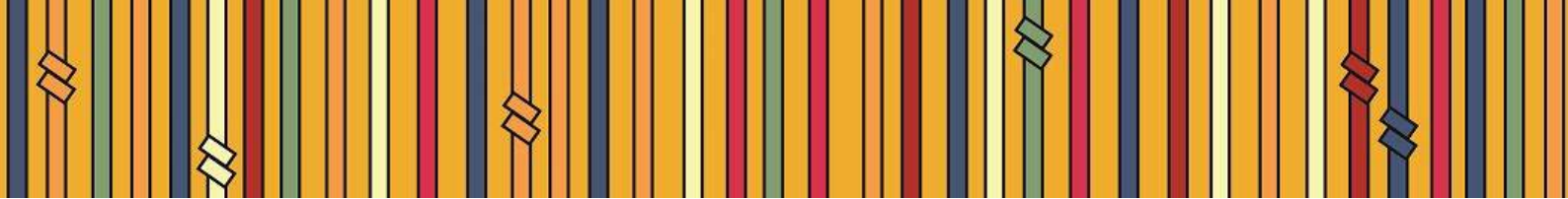
Como expectadores mais do exibicionismo da luxuosa plateia do que propriamente do espetáculo, o diálogo dos dois amigos constitui uma sátira corrosiva aos poderosos presentes, segundo eles a “fina flor” da burguesia nacional, a seu ver arrivista, medíocre e desonesta. O olhar atento do narrador o leva a analisar os bastidores do espetáculo, análise que conduz ao desmonte do aparato de luxo e da aparência de grandeza, revelando a fragilidade, quando não a falsidade das suas bases. A desqualificação do cenário dos poderosos, que, segundo o ponto de vista dos dois amigos estavam ali interessados menos no valor artístico do evento na exibição de si mesmos como espetáculo, começa pelo



espaço físico do teatro, em que o narrador vê objetos e móveis que lhe pareciam inferiores aos de sua “modesta casa”. A caracterização do ambiente revela uma desproporção entre a inconsistente atmosfera de luxo e a precariedade da situação que a sustenta, isto é, a distância entre a pompa da fachada e a pobreza da realidade. “Notei-lhes o forro de reles papel pintado, o assoalho de tábuas de pinho barato; alonguei o olhar pelo corredor e além de acanhados, julguei-os sujos, vulgares”, afirma Augusto Machado, que, à medida que amplia seu ângulo de visão vai descobrindo as camadas frágeis do cenário, para então desvendar o burlesco da situação. Com as flechas da sátira fere a presunção dos elegantes: “O teto sempre me intrigou. Com os seus varões de ferro atravessados, supus que se destinassem a trapézios e outras coisas de acrobacia. Ópera, ou circo?”, pergunta ironicamente, para então ressaltar que “estava no ponto mais elegante do Brasil; no ponto para que converge tudo que há de mais fino na minha terra” (BARRETO, 1956, p. 153-154).

Os dois protagonistas do romance constituem diferentes modos de figuração do oprimido. Como outras criaturas de Lima Barreto, a exemplo de Isaías Caminha, Policarpo Quaresma, além de outras menos conhecidas, Gonzaga de Sá e Augusto Machado são indivíduos cuja existência é marcada por certa atmosfera de tristeza, em raros momentos manifestam atitude que sinalize algum sentimento de satisfação ou alegria. A melancolia de Gonzaga de Sá, que às vezes rasga o véu da resignação e desabrocha em revolta, decorre da incompatibilidade que há entre sua visão de mundo e os valores dominantes no meio em que vive. Assim, aos poucos o velho amanuense vai se isolando, porque o seu esforço (esforço mental, sobretudo) no sentido de ajudar a construir uma ordem mais justa mostra-se inoperante em face da ética dos vencedores. E ele constata, já no fim da vida, a “esterilidade” de seus estudos e de seu pensamento numa sociedade onde os valores que triunfam são incompatíveis com suas aspirações. Em um desabafo amargurado o personagem lamenta o vazio de sua existência dedicada a coisas desprovidas de valor no meio social em que vive:

O que tenho, de fato, é aborrecimento, é tédio; sofro em me sentir só; sofro em saber que organizei um pensamento que não se afina com nenhum... Os meus colegas me aborrecem... Os velhos estão ossificados; os moços, abacharelados... Pensei que os livros me bastassem, que eu me satisfizesse a mim próprio... Engano! As noções que acumulei, não as soube empregar nem para a minha glória, nem para a minha fortuna... Não saíram de mim mesmo... Sou estéril e morro



estéril... As palavras me faltam; as ideias não encontram expressões adequadas, para se manifestarem... Enfim, estou no fim da vida, e só agora sinto o vazio dela, noto a sua falta de objetivo e de utilidade... Meu coração foi sáfaro... Gastei um capital precioso em coisas fúteis... A vida quer outras coisas... Passei quarenta e tantos anos a girar em torno de mim mesmo, e vivendo horas cercado de imbecis... (BARRETO, 1965, p. 147).

O desabafo revela profunda amargura e nos faz lembrar outros depoimentos de natureza semelhante, como o desabafo de Policarpo Quaresma em carta que escreve à irmã, na qual reconhece a falta de sentido de seus projetos, constatando que a pátria que sonhara e para cuja construção dedicara uma vida inteira de estudos não passava de uma ilusão, e lamenta a inutilidade do seu esforço. A passagem resume de certa forma o percurso de Gonzaga de Sá e o desfecho de sua trajetória, e apresenta elementos importantes na configuração das situações narrativas e na própria organização do discurso, determinantes de vários aspectos do livro, como a ironia e o caráter ambulante do amanuense, como também a melancolia que percorre toda a narrativa, plasmando os gestos, os olhares e as palavras das personagens.

Referências bibliográficas

- BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- FREIRE, Manoel. *Revolta e melancolia: uma leitura da obra de Lima Barreto*. São Paulo: Annablume, 2014.

O ENGAJAMENTO NA ARTE E NA LITERATURA: RELAÇÕES ENTRE O ESTÉTICO E O POLÍTICO

Rhegysmere Myrian Rondon Alves (UFMT)¹

Resumo: Este estudo centra-se sobre a produção literária brasileira contemporânea cujas temáticas se assentem sobre construções narrativas das periferias urbanas. O foco de análise são as prosas do escritor paulistano Reginaldo Ferreira da Silva – mais conhecido como Ferréz (1975 -). Nosso objeto de estudo para esta análise será a obra *Manual prático do ódio* (2003). Nos interessa nesta leitura abordar a temática da periferia presente na obra na construção de uma narrativa como ideia coletiva, visualizando-a em sua grande força literária e seu forte impacto político. Aqui a cidade também, centro inspirador e norteador da narrativa, torna-se palco de significações, ela onde a escritura nasce e da qual parte para sua recriação no campo da ficção.

Palavras-chave: Literatura marginal; Ferréz; Periferia; Inclusão social

A presente comunicação nasce e percorre vários caminhos traçados para uma compreensão do termo literatura marginal e a cena das periferias urbanas brasileiras como condição de ficcionalidade. A caracterização e mesmo a aceitação de que em algum momento o Brasil passou a assistir, em sua produção literária, a presença de uma literatura que se denominou marginal e que, de certa forma, essa produção tem estabelecido uma relação entre escrita de periferia e autores de periferia e, neste sentido, marginais, fundamentou nossa compreensão e as buscas a fim de estabelecermos uma relação para pensar a proposta e a produção destes escritores.

Nossa proposta - dada a relevância da discussão sobre a apropriação pelos escritores das periferias brasileiras do termo marginal para se identificarem e os novos contornos que esta posição implica à literatura - é problematizar em que medida a literatura produzida pelos escritores marginais possibilita um novo modo de pensar a pobreza, e como esta traz indagações importantes sobre a posição do autor e o papel da literatura como ferramenta de ação coletiva². É neste interesse maior sobre a posição do autor na composição de uma ferramenta como ação coletiva que buscou-se construir algumas bases de análise. Posição, aliás, muito antes como pacto de leitura que se inicia já com a construção imaginária da figura do autor.

¹ Graduada em Psicologia (UNIC), Mestra em Estudos de Linguagem (UFMT). Contato: rhegys_alves@hotmail.com. Artigo produzido com o apoio financeiro da CAPES.

² A antropóloga Érica Peçanha do Nascimento discute a respeito da literatura produzida pelos escritores marginais, que “ao reafirmarem suas características biográficas e socioeconômicas nos textos, os escritores não só reportam o leitor ao entendimento da relação direta entre experiência social e produto literário como reforçam uma certa identidade social, artística e cultural” (2005, p.27).

O autor, neste caso, tem uma dupla função: ao mesmo tempo que o autor é uma função em relação a um conjunto de discursos, ou seja, aquilo que liga, imaginariamente, os elementos desse conjunto discursivo, que também se chama obra, entre si, como nos sugere a análise de Foucault (1992, p. 13) sobre a função autor, é também o elemento imaginário que estabelece um contexto de legibilidade ao texto, nas palavras Roland Barthes (2002, p. 35) em *O prazer do texto*: '[...] eu desejo o autor, tenho necessidade de sua figura (que não é nem sua representação nem sua projeção)' (LEE, 2015, p.186).

A aproximação com o escritor, por meio dessas narrativas literárias marginais de experiência, tornou também possível tornar mais evidentes pontos importantes sobre a obra literária. Dois deles percorrerão algumas passagens de nossa discussão aqui. Um primeiro que poderia ser definido como o utilitarismo ou a finalidade social da arte, e um segundo que seria certa tendência dessas narrativas ao autobiografismo. A autobiografia parece pôr em pauta, como coloca a pesquisadora Verena Alberti, o

universo amplo da criação literária (e, seria possível dizer, da criação artística em geral), a dimensão da relação de contiguidade entre 'criador' e 'criatura', como se esta última fosse tão real quanto o primeiro (ALBERT, 1991, p. 66).

Para conduzir essas questões sobre o autor na escrita marginal, em particular a tendência ao autobiografismo, a discussão ficou centrada principalmente na leitura do segundo romance de Ferréz, *Manual prático do ódio* (2003). A análise de sua obra, calcada sobre o cotidiano da periferia, considerando que o próprio escritor é nascido e criado na periferia, "o lado de cá" como ele mesmo designa, influencia a nós (seus leitores) a pensar algumas questões sobre a posição do sujeito na produção de narrativas autobiográficas. Neste sentido, a discussão sobre literatura e autobiografia é priorizada aqui para tratar, nesta modalidade de escrita, sobre os diversos deslizamentos entre a identidade do autor e a sua criação, focando principalmente, como pontua Verena Albert, sobre a "relação do escritor com aquilo que foi no passado, a reconstituição da experiência vivida numa construção 'para a leitura' e as diferentes posições atualizadas pelo sujeito no ato de escrever" (ALBERT, 1991, p. 66).

Talvez, a exemplo do que problematizam vários pesquisadores, seja ariscado aqui usar como refúgio para pensar os vários graus de deslizamento de sentido que a palavra marginal associada à literatura poderão nos propiciar, de alegações sobre uma possível tendência na literatura contemporânea ou de uma geração de escritores específica em que a marca do tom de denúncia e testemunho na escrita se fazem presentes caracterizando

de certa forma essa marginalidade. Talvez seja possível, e não com menos risco, pensar numa complexa e porque não dizer muitas vezes absurda mistura de gerações de escritores dispersa no tempo e momento histórico, em que o único fio que os parece ligar em determinados momentos é a forma com que a narrativa se apresenta em suas obras, rodeada por questões sociais.

São alguns escritores que viam e veem na literatura uma forma de denunciar toda a hipocrisia reinante na sociedade, o mesmo recurso com que Ferréz se arrisca numa insistente representação ficcional da relação entre violência periferia e capitalismo. Seja hoje, esta literatura assertivamente ou apenas provocativamente designada marginal, considerando todas e tantas variações de percepções que ela possa suscitar em seus receptores, que não se perca o foco de pensá-la como uma literatura militante, uma vez que se dá também ao desafio de ser uma manifestação estética sim, mas, sobremaneira, de ser uma tentativa de desmascarar todas as contradições sociais, procurando traçar um perfil crítico do seu tempo.

Então, à maneira como muito já se propôs na literatura dita engajada, talvez devêssemos aceitar inicialmente para propiciar um pacto de leitura, pensá-la também a partir do olhar de uma literatura social cuja maior ambição seja almejar a transformação através de sua militância³. Um projeto literário que muito mais que se aliar a um termo que ao primeiro impacto parece vago ou pretencioso ou propagandista em demasia (se pensada apenas na relação direta dessa literatura como marginal e em autores marginais) talvez pudéssemos acrescentar ao seu rol de adjetivos, os termos militante e periférica. Então que seja de marginal a militante e a periférica, uma literatura propositiva tanto em seus valores estéticos como nos recursos que fazem aparecer seu impactante teor de denúncia e testemunho, crítica e contestação dos valores sociais vigentes. Uma literatura em que insiste o tema das periferias brasileiras e suas mazelas. E, o autor, nascido nesta cena que se encena na ficção, como uma voz crítica, ecoada por um narrador onisciente que nos apresenta personagens diversos, falando de violências diversas que vão da criminalidade à intolerância, retomando com demasiada força a questão crucial das injustiças sociais no Brasil.

³ A pesquisadora Ligia Gomes do Valle em *O espaço autobiográfico e a condução de leitura na literatura marginal* (2014), vai dizer que a marca de legitimação desses escritores é o fato de serem moradores de periferia e de terem uma postura militante. Como coloca a autora: “essa marca é associada aos elementos de condução de leitura presente em seus escritos e em meios extraliterários em geral. Essa legitimação do narrar a periferia a partir de uma premissa que parte das experiências como moradores, trouxe para as narrativas o aspecto do vivido, a relação com a vida de forma que se pode construir com mais intensidade a atmosfera de leitura [...]” (p.5).

Dáí pensar nessa escrita dita periférica e em sua relação com uma escrita que se queira nomear marginal. E a produção ficcional de Ferréz, numa forte influência de sua visão de escrita marginal, escrita esta que imprime à literatura, ou assim nos parece, o papel de veículo com que se fala do pobre, formado pela cultura de massas. E a narrativa, então, passa a ser uma forma de escrever que, como os autores marginais advogam, vê o homem dentro da cultura. Com este enfoque, é possível pensar nessa designação de literatura marginal e de sua relação com o testemunho a fim de trabalhar o significado político dessas construções literárias e, assim, tratar do engajamento do autor.

Se pensarmos que esta literatura é produzida e pensada a partir de um lugar e por sujeitos que se relacionam com a ideia de marginalidade e periferia (econômica, social e política), como bem desenvolve em sua extensa pesquisa sobre o tema a antropóloga Érica Peçanha do Nascimento (referência nos estudos da produção cultural das periferias), ela não terá só a ver com o território. Terá, também, uma relação com a posição social do autor. E trará marcas específicas, complementa Nascimento: será composta por uma certa eleição de temas, personagens e uma linguagem. E essa maneira de escrever que evoca esses modos de vida na periferia assim como a valoriza, é também uma *forma de afirmação política* (NASCIMENTO, 2014, s/p).

Entendemos que sob a perspectiva e abrangência da literatura na reapresentação do real, é possível o exame do movimento marginal protagonizado por escritores da periferia por entender que os mesmos, tendem a retomar “temas caros às teorias sociais como marginalidade, periferia e relação entre criação literária e realidade social” (NASCIMENTO, 2006, p.70). E não só é possível a identificação de um movimento marginal como também a perspectiva de que estas narrativas buscam, através das representações da cidade na cena escrita, não só um *retrato* dos aspectos físico-geográfico da cidade, dos dados culturais específicos ou dos costumes e tipos humanos, mas, essencialmente, a *cartografia simbólica* que “cruzam o imaginário, a história, a memória da cidade e a cidade da memória” (GOMES, 2009, p.24).

A partir dos conceitos destes e de vários outros autores tomados de empréstimo é que se pensa aqui na designação literatura marginal enfocando-a a partir de sua aproximação com o real e da busca de um teor de verossimilhança como recurso de uma escrita e leitura que se queiram mais próximas do real. Aqui os conceitos de realismo são trazidos em conjunto com a noção de narrativa e ficção. Também fazem parte dessa discussão os conceitos de pacto de leitura autobiográfico no sentido de que se possa estabelecer uma proposta de leitura da escrita de Ferréz.

O processo performativo composto por Ferréz em sua escrita, norteia toda análise da obra *Manual prático do ódio*, elencando elementos importantes de referencialidade ao lugar, onde a escrita nasce e desenvolve sua cena, o Capão Redondo. Parte de nossos questionamentos nesse trajeto foram suscitados por questões como: qual seria o ato ficcional proposto pelo autor? O que se mobiliza em seu projeto literário? A que construções Ferréz nos remete quando afirma com veemência que na literatura marginal o texto é influenciado pelo lugar onde habita cada autor?

Ferréz constrói grande parte de sua obra em torno do uso da palavra como arma contra o distanciamento social a que estão submersas as periferias brasileiras. Assim, como ele advoga, a palavra não deve compor só o livro, deve ser viva, circular entre as pessoas. O uso dessa palavra como forma de contestação se faz recorrente pelo autor, reflexo de um sistema de desigualdades sociais diversas a que estão envoltos seus personagens, retrato dos moradores da vida real das zonas periféricas do Brasil. O forte engajamento político da figura de escritor possibilita a nós leitores olharmos as obras de Ferréz e de certa forma confundamos sua vida com as histórias retratadas na ficção. E, assim, a vida e obra do autor parecem interligar-se ideologicamente, pois que nascido na periferia, este usa o lugar onde mora como cenário de seus livros. Então, suas obras tratarão de modo consistente sobre um sistema amplo de exclusão social em que se apresentam como objeto de segregação os habitantes das periferias sócio-econômicas brasileiras.

Ferréz é um desses artistas que resistiram a todas as dificuldades pelas quais passa qualquer morador da periferia. Sua escrita nasce da vontade de se expressar, mas essa expressão vai além da ideia de resistência. Ela é propositiva e comprometida com o seu ideal de trazer melhoras para o povo onde mora. É lógico que a literatura já produziu muita coisa ruim com discursos engajados; mas esse não é o caso de Ferréz. A sua vontade de promover o seu território e colocar as suas histórias em foco está aliada a uma estética marginal (DAMASCENA, 2015, p.17).

O que acontece com o romance é que, fragmentado em blocos, o mesmo se abre para a intimidade de cada personagem, apresentado nos detalhes de sua vida, no seu cotidiano, nos seus pensamentos. Como coloca Chaves (2010), o narrador embrenha-se na composição de um “mosaico de sujeitos que transbordam sentimentos que vão, humana e subitamente, do amor ao ódio” (p. 69-70). Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, também importante pesquisadora de temas como literatura marginal e periferias literárias, o romance é a descrição do “impasse de uma geração que não mede

consequências para buscar o que não teve. Geração esta marcada pelas sequelas deixadas pelo Estado e pela intensidade do impacto da mídia” (HOLLANDA, 2012, p. 44).

É neste contexto que a escrita de *Manual prático do ódio* traz, associada ao sentimento de ódio, o que é elencado como seu maior causador no enredo, o capitalismo. E neste eixo, são construídas histórias cujo cenário que se passará a ver está repleto de violência nas suas mais variadas formas. Quais sejam: alienação, preconceito, discriminação, intolerância, exclusão, segregação, autoritarismo, criminalidade, violência linguística, moral, entre outros.

A violência não é o centro norteador da narrativa, apenas seu entorno. Ao passo que, o que se tem é a composição de personagens comuns que, como nós, completa Hollanda (2012), “emocionam-se, prezam a família, amam, têm ciúmes, fazem sexo e sonham com um futuro mais tranquilo” (p. 44). O lugar da violência aqui é invertido e, na apresentação dos personagens e da difícil realidade a que estão condenados, o crime passa a ser o arredor de uma série de outras violências a que estão condenados os moradores da periferia, em razão do descaso do poder público ao acesso aos principais meios de subsistência (Ibid.). É o que se pode ver no Capítulo 9, quando é trazida à cena a morte de alguns personagens na periferia:

[...] Ele engatilha, é aceito pelo próprio povo oprimido que ele julga e condena, tem em sua mente o que lhe clicam há anos, que a culpa é deles, da raça inferior, a raça que rouba, que sequestra, a raça que mata, a raça que não segue as leis de Deus, a raça que tem que ser exterminada. [...] Dinho morto pela Rota com 16 tiros nas costas. Nando morreu na hora, [...] Ghóez morreu logo depois na viatura da Civil, não aguentou as pancadas [...] No hospital morreu Pablo, tinha sonho de um dia ser professor, mas não tinha dinheiro pro acerto com os homens do DHPP. [...] Para o Dênis, e pro irmão de Azeitona, morto pelo Garra, havia flores de várias cores no túmulo. Já Leandro não realizou o sonho de ouvir uma letra de rap sua na rádio, morreu numa suposta troca de tiros com a Rota, pena que estava desarmado, levou desvantagem (FERRÉZ, 2014, p. 155-156).

O cenário em que se desenvolve a narrativa é, como pronuncia Ferréz, o relato da vida de Lúcio Fé, Aninha, Régis, Celso Capeta e Neguinho da Mancha na Mão, centrado em mostrar a “disseminação do ódio como o sentimento real de uma sociedade competitiva, levado às últimas consequências no contexto da periferia de São Paulo” (sic). O texto apresenta, em seu todo, *personagens oprimidos, geralmente envoltos por experiências tristes e existências curtas*. Vidas interrompidas, como afirma Zibordi (2004), “em sua possibilidade material e emocional”, em um cenário que leva a crer que

“a infelicidade do sujeito da periferia resulta de extremos de insuficiência financeira e carência de nutrientes subjetivos como bondade, atenção, cuidado, carinho, amizade e amor” (p.71).

Elemento fundamental para se pensar a narrativa que se desenvolve em *Manual prático do ódio* é discutir esse movimento em que o autor busca promover o território e colocar a história de seus moradores em foco. Nesta perspectiva pensar a periferia, então, é mais do que pensá-la como um lugar de moradia, sem escola, sem saneamento, sem segurança e sem saúde. Como bem defende Alexandre Silva Damascena (2015), ao enfatizar o território e o cotidiano de seus moradores, evidencia-se nessas narrativas um ato muito além de denunciar suas precariedades, pois acima de tudo, pretende-se mostrar que mesmo com tantos impedimentos esses sujeitos resistem, sobrevivem e lutam pelo seu território – uma luta *como sinônimo de defesa da identidade* (DAMASCENA, 2015, p. 8).

Alexandre Silva Damascena, em sua pesquisa de Mestrado intitulada *A literatura a partir do território: a relação entre forma e conteúdo em Ferréz* (2015) fala sobre o território, componente bastante importante nas obras do autor, sublinhando que este não seria a reconstrução, no campo da ficção, de um espaço qualquer, mas que representa, acima de tudo, um lugar de afetividade (p. 9). Para Damascena ao serem retratadas na literatura essas pessoas e, de certo modo, acentuando o grau de marginalidade social a que estão submetidas, estar à margem não os impede de crescer e *inventarem outro jeito de estar na vida*. Assim, “o território ganhou importância simbólica em suas vidas e em suas variadas formas de expressão, como músicas, filmes e livros” (Ibid., p.9).

O território, que é moradia, é, também, simbolicamente, espaço vivo, passível de ser modelado e pensado subjetivamente: “Por isso, é múltiplo, complexo e contraditório. O território, além de abarcar o espaço geográfico, é constituído pelos sujeitos que agem sobre ele” (DAMASCENA, 2015, p. 9). Daí também pensarmos nesse território em seus componentes funcional e simbólico e nas relações de poder que se estabelecem tanto no campo da função quanto no do significado. Aproximando, o fazer literário da corrente marginal à noção que dela se constrói a partir do território, pois, como lugar de afetividade aos moradores da periferia, este é apresentado na narrativa também como “lugar de poder, explícito e implícito, dominação geográfica e simbólica” (Ibid., p.9).

Pensar em *Manual prático do ódio* e no enredo que se desenvolve em torno do cotidiano da periferia e de seu ingrediente marcante que seria a violência urbana é também pensar em outros contornos em que a obra de arte tem se inserido. A significativa atenção

“aos temas da miséria, da fome, das desigualdades sociais e, ultimamente, da violência urbana” (HOLLANDA, 2012, p. 42) tem sido bastante presente na literatura produzida no Brasil. Assim como também está presente na nossa tradição cultural, “o engajamento político e compromisso social do intelectual, neste caso, do escritor” (Ibid., p42).

A presença da violência na arte e não sem estar acompanhada de outros temas que a circundam, como a fome e a miséria, tem se tornado matéria de grande debate e, especialmente, servido como motor na produção artística. Seligmann-Silva (2014) aponta que no século 20 a arte teria assumido importante papel político na construção de nossas identidades, atuando como espaço de intensificação de nossos afetos, “de desalienação de nosso corpo com relação ao nosso mundo concreto” (p. 30).

Seligmann-Silva reflete sobre a arte como meio de inscrição da violência, pois, conforme discute, acontece um movimento nas artes contemporâneas de assumir a tarefa de inscrição da memória do mal. Existindo, assim, um duplo movimento em que a memória resistiria ao apagamento das práticas políticas da violência, mas também haveria uma resistência à memória do mal: “A arte mnemônica, nesse contexto, seria eminentemente uma prática de resistência, de tentativa de inscrição daquilo que a sociedade procura apagar” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 30).

Este movimento de urbanização do imaginário da literatura brasileira é discutido por Costa Pinto (2004) como fenômeno irreversível. Pois que segundo o autor, haveria uma importante confluência entre os autores contemporâneos na construção de seu campo ficcional. Com inúmeras variações, e sempre muito pessoais, cada autor comporá sua obra sobre a perspectiva de um olhar da condição do sujeito moderno. Neste sentido, as narrativas e seus personagens e o que elas reatualizam seriam reflexos também de uma determinada “construção cultural que nasce com a cidade e se materializa em formas literárias que transitam entre os registros memorialístico, realista, metafísico, escatológico, fantástico e satírico” (COSTA PINTO, 2004, p. 84).

Pensar a violência como tema importante na cultura brasileira contemporânea aponta-nos um desafio, que para Schøllhammer (2007) seria o de manter um certo distanciamento da tentativa de compreensão da mesma apenas pelo seu aspecto histórico ou mesmo da tentativa de dar conta da pluralidade de seus parâmetros culturais, sociais e econômicos. Nem mesmo seria interessante pensar a violência como um elemento que defina, ou seja, intrínseco à condição de identidade nacional. Para o autor,

Quando estabelecemos uma relação entre a violência e as manifestações culturais e artísticas é “para sugerir que a representação da violência manifesta uma tentativa viva na cultura brasileira de interpretar a realidade contemporânea e de se apropriar dela, artisticamente, de maneira mais “real”, com o intuito de intervir nos processos culturais (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 29).

Pellegrini (2005) afirma que a violência, por qualquer ângulo que se olhe, é constitutiva da cultura brasileira, aparecendo como um elemento com o qual se “organiza a própria ordem social e, como consequência, a experiência criativa e a expressão simbólica, aliás, como acontece com a maior parte das culturas de extração colonial” (PELLEGRINI, 2005, p.134). Daí pensar nessa história brasileira que se transporta a temas literários, completa Pellegrini, com cuja temática a violência se apresenta de maneiras variadas, “podendo ser encontrada desde sua origem, em prosa e em poesia” (p. 134). São exemplos, “a conquista, a ocupação, a colonização, o aniquilamento dos índios, a escravidão, as lutas pela independência, a formação das cidades e dos latifúndios, os processos de industrialização, o imperialismo, as ditaduras” (Ibid., p.134). Esses temas podem, assevera Pellegrini, ser delineados nas nomenclaturas de literatura urbana e literatura regional.

O que está em jogo nesse novo realismo feroz – neo-realismo, hiper-realismo ou ultra-realismo, como já foi chamado – não é apenas o modo como as coisas são construídas enquanto linguagem, mas também o que elas são; sendo um estilo, esse realismo está funcionalmente ligado a um objetivo cuja referência é concreta; assim, o objetivo da mimesis aqui tanto pode ser a indignação, a denúncia, o protesto, a contestação, quanto a constatação desinteressada ou interesseira e, na pior das hipóteses, cínica. (PELLEGRINI, 2005, p. 139).

Ao ficcionalizar a periferia urbana com suas particularidades, muitos escritores carregam em suas narrativas então, os resultados de uma sociedade da exclusão que, como coloca Ricardo Pinto de Souza em seu texto *Violência banditismo e a literatura da exclusão* (2005), no processo de escrita vão “mapeando e criticando seus instrumentos na construção de um corpus de obras e de temas comuns que aos poucos vai se constituindo em uma literatura” (s/p).

Possivelmente, esta será a literatura típica do processo de democratização enquanto dinâmica histórico-social, pois, mais do que qualquer outra manifestação literária atual, propõe-se a promover uma ampla revisão de valores da identidade brasileira. Autores que estabelecerão um diálogo constante com a cultura de massa (a mídia impressa e televisiva, a MPB

e o RAP, o consumismo) e com o caldo teórico que caracterizará a pós-modernidade. Não devemos considerar estes nomes como representantes de um realismo clássico, pois perderíamos o foco do funcionamento cultural destas obras. Representar a violência no seu caso significa muito mais tensionar polemicamente algumas questões históricas, valendo-se, primordialmente, da sátira, do exagero e, especialmente, da ironia (SOUZA, 2005, s/p).

A discussão sobre a temática da violência na literatura brasileira contemporânea tem sido um amplo campo de estudo. Cabendo, para sua análise, o trabalho de vários escritores cujas obras incorporaram, em temas e formas, elementos de violência. Entre eles estão Bernardo Carvalho, Bernardo Kucinski, Caio Fernando Abreu, Hilda Hilst, Ivan Ângelo, João Gilberto Noll, Luís Fernando Veríssimo, Luiz Alberto Mendes, Luiz Ruffato, Lygia Fagundes Telles, Marçal Aquino, Michel Laub, Paulo Lins, Renato Pompeu, Rubem Fonseca, Patrícia Mello, Fernando Bonassi, entre outros. Estes autores, poderíamos arriscar a dizer, que vêm praticando uma literatura que, poderíamos concordar com Souza (2005) em afirmar, está fundamentalmente preocupada com a *exclusão e a violência*. A figura central de suas narrativas, muitas vezes, “é o bandido, entendido como um dos símbolos mais radicais da exclusão” (SOUZA, 2005, s/p).

Esse bandido, acrescenta ainda Souza, como personagem principal na literatura, se apresenta em suas mais diversas roupagens: “o traficante, o assaltante, o assassino profissional, o exterminador” (2005, s/p). Ele, o bandido, não é aqui associado à figura do grotesco ou da força revolucionária. Não é também o bandido como sinônimo de demônio, nem de herói ou de bárbaro. “Ele é desenhado com um calmo horror e como uma forma de pensar a realidade brasileira. O bandido é uma espécie de ‘contabilidade dos riscos’ de uma sociedade excludente, pois é seu resultado mais radical” (SOUZA, 2005, s/p).

A arte literária assim pensada e posta, bem pontua Seligmann-Silva em seu texto *A arte como inscrição da violência: resistência da memória em uma era pós-histórica* (2014), parece apostar em uma “nova autenticidade, pós-metafísica, pós-positivista, mas engajada em elaborar, inscrever e denunciar a violência” (p. 32).

Referências

ALBERT, Verena. *Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa.* In: Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 4, n.7, p. 65-81, 1991.

CHAVES, Luana Hordones., et all. *O ódio na prática: reflexões acerca da narrativa Manual prático do ódio de Ferréz.* Baleia na rede: Revista eletrônica do grupo de pesquisa em cinema e literatura FFC/UNESP, São Paulo, ano VII, v. 1, n. 7, dez. 2010.

COSTA PINTO, Manuel. *Literatura brasileira hoje.* São Paulo: Publifolha, 2004.

DAMASCENA, Alexandre Silva. *A literatura a partir do território: a relação entre forma e conteúdo em Ferréz.* Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015. 102 fls.

FERRÉZ. *Manual prático do ódio.* São Paulo: Objetiva, 2003.

_____. *Manual prático do ódio.* São Paulo: Planeta, 2014.

GOMES, Renato Cordeiro. *A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema.* Ipotesi: revista de estudos literários, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, p. 19-30, 2009.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Cultura como recurso.* Coleção Cultura é o que? Vol. 5. Salvador: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, Fundação Pedro Calmon, 2012.

LEE, Henrique de Oliveira. *Uma minúscula imitação da morte: espaço autobiográfico em Yukio Mishima e efeitos performativos.* Itinerários, Araraquara, n. 40, p.185-199, jan. jun. 2015.

NASCIMENTO, Érica Peçanha. *Por uma interpretação socioantropológica da nova literatura marginal.* Plural: Revista de Ciências Sociais, São Paulo, v. 12, 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/plural/article/view/75670/79222>>. Acesso em: 26 jul. 2016.

_____. *Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____. *Literatura e periferia: avisa que alastrou*. In: Brasil de Fato. 2014. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/literatura-e-periferia-avisa-que-alastrou/>>. Acesso em: 10 jul. 2016.

PELLEGRINI, Tânia. *As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea*. Crítica marxista, IFCH/UNICAMP, Campinas, n. 21, p. 132-153, 2005.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Breve mapeamento das relações entre violência e a cultura no Brasil contemporâneo*. Periódicos UNB, Brasília, n. 29, p. 27-53, 2007.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. *A arte como inscrição da violência: resistência da memória em uma era pós-histórica*. Revista CULT, São Paulo, ano 17, p. 28-30, 2014.

_____. *O imperativo dos traços*. Revista CULT, São Paulo, ano 17, p. 31-35, 2014.

SOUZA, Ricardo Pinto. *Sobre buracos negros: violência, banditismo e a literatura da exclusão*. Literatura e autoritarismo: autoritarismo, violência e melancolia, Publicação dos trabalhos apresentados na ABRALIC 2004, Santa Maria/RS, Revista n. 6, jul. dez. 2005.

VALLE, Lígia Gomes. *O espaço autobiográfico e a condução de leitura na literatura marginal*. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juíz de Fora. Juíz de Fora, 2014, 105 fls. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/536>> Acesso em: 05 de janeiro de 2016.

ZIBORDI, Marcos. *Literatura marginal em revista*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n. 24, p. 68-88, 2004. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2155/1714>> Acesso em: 26 ago. 2016.

DESTINO E TEMPORALIDADE DA REVOLUÇÃO: BENJAMIN E BÜCHNER

Rodrigo Octávio Cardoso (UNICAMP)¹

Resumo: A peça *A morte de Danton*, de Georg Büchner parece mobilizar e confundir diversas temporalidades distintas. A superação do destino trágico aparece constantemente como uma possibilidade para Danton, mas quando a morte é iminente, seus amigos o acusam de preguiça. Aceita assim seu desfecho dramático, é dócil ao destino. Renegando a possibilidade da tragédia, a atitude de Danton, e a peça de Büchner, reinserem a Revolução Francesa, com todo o seu potencial mítico, no tempo histórico e burguês do humanismo moderno. A partir de uma reflexão sobre as diferentes temporalidades suscitadas pelos diferentes gêneros literários, buscarei lançar luz sobre o nexos entre destino e revolução, a partir da peça *A morte de Danton*.

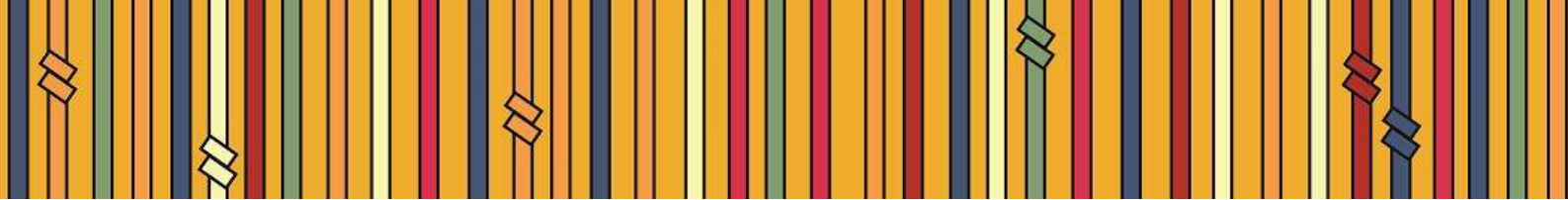
Palavras-chave: Destino; Revolução; Temporalidade; Gêneros Literários

A peça *A morte de Danton*, escrita pelo autor alemão Georg Büchner em 1835, dramatiza, através de diálogos entre personagens importantes da Revolução Francesa, o processo que conduziu à execução de Danton, um dos líderes mais importantes entre os jacobinos, ao lado de Jean-Paul Marat, Saint-Juste e Robespierre, sob a direção deste último, em meio ao Terror que reinou nos primeiros anos da revolução. Danton havia tomado parte, e assumido um papel de liderança, em muitos dos massacres que haviam acontecido nos meses anteriores, inclusive na execução da família real francesa, um grande marco da história europeia. Após alguns meses a França ainda estava imersa em uma grande crise e o povo, sedento por soluções imediatas e radicais, clamava ainda por mais execuções:

TERCEIRO CIDADÃO - O que pode estar acontecendo? Aquelas poucas gotas de sangue de agosto e setembro não bastaram para corar as faces do povo. A guilhotina é por demais vagarosa. Precisamos de um bom aguaceiro. (BÜCHNER, p. 87)

LACROIX - O povo é um Minotauro que exige deles semanalmente os seus cadáveres, se não quiserem ser devorados por ele. (idem, p.96)

¹ Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Brasileira (UFF). Doutorando em Teoria e História Literária (UNICAMP) Contato: rodrigoabc Cardoso@gmail.com.

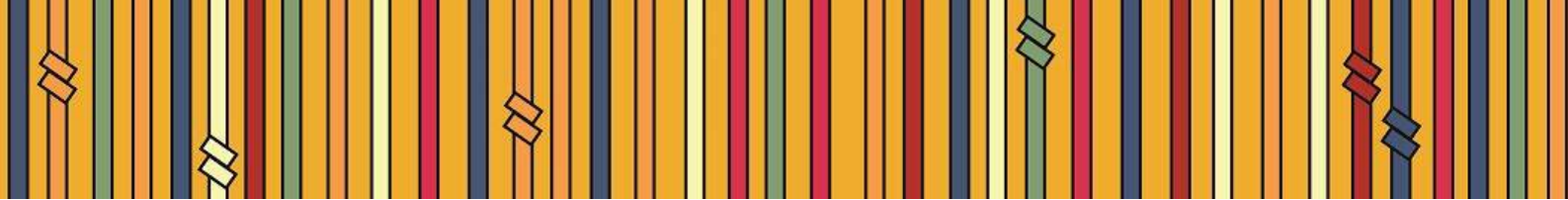


Dentro desse contexto, Robespierre e outros jacobinos, buscam um bode expiatório para aplacar a ira do povo e, ao mesmo tempo, manter sua liderança. Danton, que fazia uma oposição próxima à Robespierre e, além disso, mantinha uma vida de luxos e prazeres, é acusado, em nome da virtude, de abusar dos privilégios trazidos pela atuação na revolução, é apontado como inimigo do povo e, por fim, executado junto com seu círculo de amigos e seguidores.

Já na cena em que nos deparamos com o problema que mobiliza o processo de execução – a ira do povo – Robespierre aparece e canaliza com seus discursos essa ira. Vai à Assembleia e faz um discurso aparentemente vago, mas que já delineaia subrepticamente as figuras de Danton e seu círculo de aliados. Cria uma polarização opondo a virtude, que estabelece como seu refúgio e fortaleza contra as ondas caóticas de fúria popular, ao vício e devassidão que mais tarde serão imputados, como medida de desempate, à Danton e aos seus, conduzindo-os à guilhotina. Dessa forma se estabelece um regime moral que sobrecodifica o furor revolucionário, e substitui o ódio aos ricos e tiranos exploradores que lhe servira de estopim:

“A arma da República é o terror, a força da República é a virtude. (...) O vício é a marca de Caim do aristocratismo. Numa República isso é um crime não apenas moral como também político. O libertino é o inimigo político da liberdade e é tanto mais perigoso, quanto maiores sejam os serviços que aparentemente lhe prestou. (...) Quando vemos legisladores do povo ostentar todos os vícios e o luxo dos antigos cortesãos (...) podemos muito bem perguntar – saquearam o povo ou apertaram as mãos douradas dos reis?” (BÜCHNER, p.93)

A intrincada e consistente composição de Büchner revela não apenas alguns aspectos que ajudam a elucidar o complexo processo histórico da Revolução Francesa, cujos efeitos ainda ressoavam pela Europa e na Alemanha, principalmente através das medidas reacionárias da Restauração e das decisões tomadas pela Santa Aliança em 1815, mas também coloca em jogo diversas forças e conceitos que problematizam a ideia de revolução e o humanismo subjacente ao discurso Revolução Francesa. Assim, os personagens de Büchner descobrem-se sujeitos produzidos por uma história que entretanto não dominam (“DANTON – Ser um instrumento tão miserável, no qual uma corda produz apenas um único som! (...) Não fomos nós que fizemos a Revolução, foi



ela que nos fez.” (p.109-10)), vítimas de uma natureza humana cuja racionalidade é movida, a todo momento, por impulsos irracionais, desejos de crueldade e violências que não consegue explicar (tema central também de outra célebre peça de Büchner, *Woyzeck*, escrita um ou dois anos depois e publicada postumamente). Na peça de Büchner a racionalidade universal do humanismo, um dos princípios fundamentais que guiava a Revolução, é questionada colocando em contraste um processo maior da história e a história individual de algumas pessoas, colocando em conflito a noção de liberdade do racionalismo idealista, com a de necessidade e destino, destacando a irrupção das forças irracionais presentes no humano.

Em termos de gênero e composição, a peça é basicamente um drama. Mas, por sua abordagem dos temas e personagens, ela tangencia também outras formas e gêneros, que abordarei adiante.

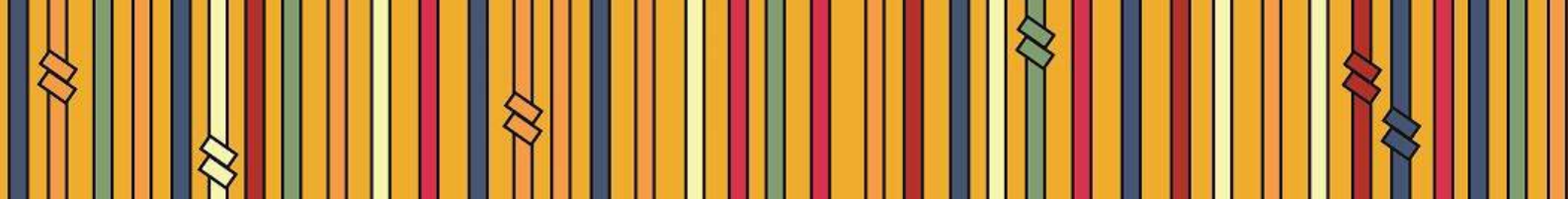
Ora, herói trágico, segundo o exemplo de Édipo, procura até o último instante escapar de seu destino que termina por demonstrar-se inescapável. Não apenas isso, mas o próprio esforço por escapar revela-se como cumprimento deste destino mesmo. É assim que Édipo foge de Corinto, para se afastar do oráculo que o condenava ao incesto e ao parricídio, apenas para deparar-se, inadvertidamente, com seus verdadeiros pai e mãe, matando a um e desposando o outro. O destino se manifesta como ambiguidade entre o conhecimento superior de um encadeamento causal, natural ou mítico, do qual não se pode escapar, e um desejo subterrâneo que busca se concretizar, mesmo que inconscientemente. Afinal, no caso da tragédia de Sófocles, os elementos que permitiriam inferir a concretização do oráculo estão presentes desde o início. A necessidade fica assim tensionada numa zona de indecidibilidade entre aquilo que é exterior, objetivo, natural, e aquilo que é interior, subjetivo e histórico.

Büchner o demonstra muito bem no diálogo entre Lacroix e Legendre:

LACROIX – O que foi que você fez, Legendre? Sabe qual a cabeça que você está decependo com aquela sua história dos bustos?

LEGENDRE – A de alguns janotas e algumas damas elegantes, é tudo.

LACROIX – Você é um suicida, uma sombra que assassina seu original e, com isso, mata a si próprio. (idem, p.95)



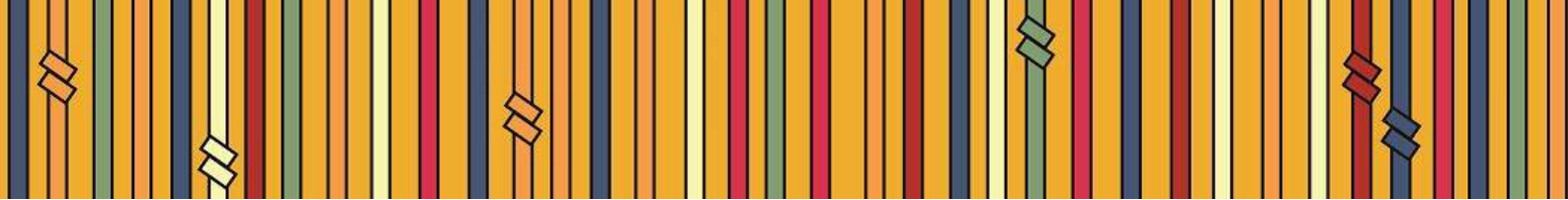
O destino se insinua na forma do duplo, do condenado que cava a própria cova. O eu cindido, a subjetividade que observa o desenrolar de sua história e crê agir, e o corpo sujeito aos fluxos da história, conduzido por alguma necessidade que não compreende e não domina. Conflito entre uma noção voluntarista de liberdade e a percepção de ser apenas um títere do destino, ocupando posições subjetivas determinadas por uma história que excede por todos os lados a consciência individual. A cisão do sujeito entre esses dois elementos parece ser um dos temas centrais da peça, retomado também por Marion, Robespierre e Danton:

MARION – eu observava o meu corpo, parecia-me às vezes como se eu fosse dois seres e depois me fundia novamente em um só. (idem, p.97)

ROBESPIERRE – É ridículo como meus pensamentos se vigiam uns aos outros. (...) Não sei que coisa dentro de mim engana a outra. (...) E, não é o nosso despertar apenas um sonho mais claro, acaso não somos sonâmbulos, e não é a nossa ação como a do sonho, apenas mais determinada, precisa e acabada? Quem vai nos censurar por isso? Durante uma hora nosso espírito executa mais ações do pensamento do que o organismo moroso de nosso corpo é capaz de reproduzir em anos (idem, p. 104-5)

DANTON – Mas o tempo nos perde. É muito aborrecido ter sempre de pôr a camisa e depois enfiar as calças por cima, e à noite entrar na cama e pela manhã levantar-se outra vez e sempre colocar um pé diante do outro; é uma coisa que não dá para ver como possa mudar um dia. Isso é muito triste e o fato de que milhões já o fizeram assim e milhões tornarão a fazê-lo e de que, além do mais, nós somos constituídos de duas metades que fazem ambas o mesmo, de modo que tudo acontece em dobro. (p.108)

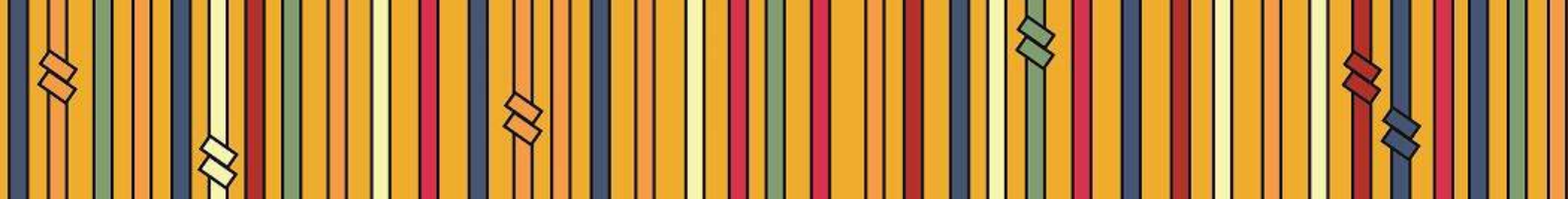
Em *Para Além do Princípio do Prazer*, Freud analisará este elemento irracional que faz com que o indivíduo busque inadvertidamente aquilo que o destrói, uma compulsão à repetição manifesta como pulsão de morte (*Todestrieb*) ou pulsão de destruição. Este elemento seria congênito ao ser humano, um furo ou uma abertura que contraria e desvirtua o princípio do prazer, fazendo da existência humana um perene funambular entre Eros e Tanatos. Esta concepção parece reconduzir à noção de



inescapabilidade do destino, sendo este retorno ao mesmo, àquilo que se poderia chamar de mítico ou natural, justamente a força que move e conduz o inconsciente, o que, em Freud, se dá precisamente como desejo de corresponder à representação do complexo edipiano, no “teatro do inconsciente”.

Opondo-se à noção de representação que rege o conceito freudiano de inconsciente, bem como à causalidade linear que ela parece sugerir, e que acaba por determinar o destino como necessária realização do Mesmo, Deleuze & Guattari, no *Anti-Édipo*, propõem a noção de inconsciente como fábrica. Aí a pulsão de morte não aparece mais como uma força autogerada que procede das profundezas do indivíduo, contrapondo em conflito o interior e o exterior, o desejo e a razão, mas como efeito de superfície de forças, diferentes elementos individuais e coletivos, moleculares e molaes, internos e externos que se interpenetram, se acoplam, se organizam, se desorganizam e se diferenciam.

Entre as duas concepções, a noção de destino, como se manifesta em *A morte de Danton*, poderia se revelar como o elemento que une e diferencia a vida individual e o devir histórico. Isto porque a peça parece mobilizar e confundir diversas temporalidades distintas. Trata-se, desde o subtítulo, de um drama. Relaciona-se assim com uma temporalidade moderna e burguesa, inserida em um tempo histórico de progresso e transformação submetido à ação subjetiva. No drama, como aponta Anatol Rosenfeld em *O teatro épico*, as ações parecem decorrer diretamente uma da outra, em uma relação de necessidade que corresponde às expectativas causais da plateia, que permanece imersa na ação, sem distanciamento. De fato, o final é conhecido e aguardado desde o título. Mas isso também, justamente, confere um caráter épico à obra – trata-se, afinal, de uma reflexão tardia sobre acontecimentos passados, que já encontraram seu desfecho, conhecido por todos. Os conflitos e a exasperação dos dantonistas parecem desdobrar-se em um tempo cotidiano (ver a fala de Danton citada acima, e também os diálogos sobre amor ao longo do texto) expondo conflitos (a ação ou inação política, o medo da, e a conformidade com a morte) que são compartilhados com o espectador. Não só isso, é preciso também levar em conta a importância da Revolução Francesa para a construção de uma temporalidade histórica moderna. Como acontecimento, para a episteme moderna, ela se afigura como paradigma de uma história que progride e se transforma segundo uma dialética entre governantes e



governados, opressores e oprimidos. O próprio fato de discutirmos aqui uma peça escrita em 1835, que retrata eventos ocorridos pouco mais de 40 anos antes, sugere o caráter quase mítico que a Revolução assume no horizonte da reflexão política e histórica moderna.

Dessa forma, o voltar-se para a morte de Danton é ao mesmo tempo a conformação de um destino pessoal, que une todas as vidas, a um destino histórico, temporalidade ao mesmo tempo mítica e histórica, construção tanto dramática quanto épica.

Danton, no desenrolar da trama, acaba por aceitar a sentença de morte de seus adversários, recusando-se a fugir como sugerem seus amigos. Cito algumas falas:

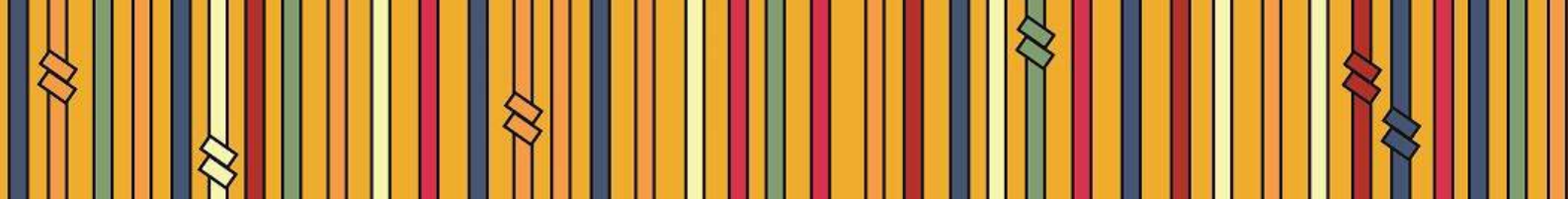
É próprio e fica bem para nós, que estejamos sempre no palco, mesmo que ao final sejamos apunhalados a sério. É bom que o tempo de vida seja um pouco reduzido, o casaco era comprido demais, nossos membros não podiam preenchê-lo. A vida torna-se um epigrama (idem, p.110)

Saberei morrer corajosamente, é mais fácil que morrer (...)

Não sou indolente, estou cansado. Sinto as solas dos pés ardendo. (idem, p.116)

Em “Destino e Caráter”, Benjamin explica que o destino é costumeiramente pensado, segundo um nexos causal, como uma consequência do caráter. Assim, o destino, sempre associado a um fim infeliz, à tragédia ou à morte, fruto de uma culpa ou dívida sem pagamento possível, seria fruto de uma necessidade que excede a vida singular de um indivíduo e encontra seu desenvolvimento. Uma das formas com que atua em nossas vidas e na história e através do direito. Ao atribuir uma sentença a alguém, um juiz não determina apenas a culpa relativa a uma ação, mas também determina um destino que termina por ser, inversamente, uma marca de caráter – o criminoso, o culpado.

Assim, no fundo, o homem não é aquele que possui um destino; o sujeito do destino é indeterminável. O juiz pode entrever o destino onde quiser; cada vez que ele pune, ele deve, ao mesmo tempo, às cegas, ditar um destino – destino no qual o homem jamais é atingido, mas apenas a mera vida nele que, em virtude da aparência, participa da culpa natural e da infelicidade. (BENJAMIN, p.94)



É um tempo [o do destino, do nexo de culpa] não independente, que é referido, como um parasita, a uma vida superior, menos ligada à natureza. (idem, p.95)

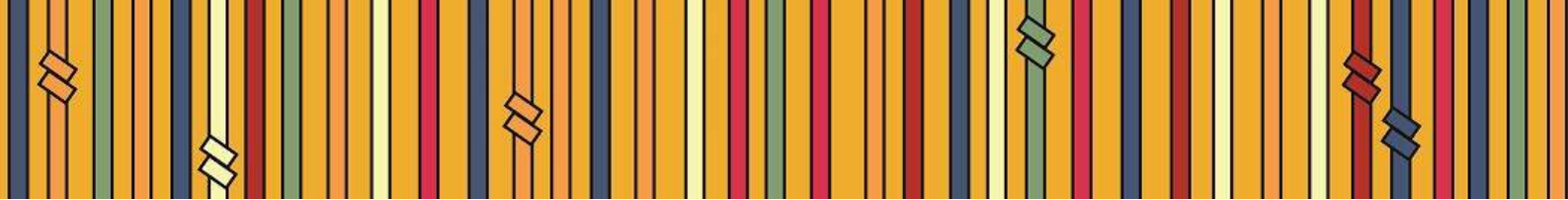
O discurso aparentemente casual que Robespierre faz antes do julgamento de Danton já havia colocado uma marca sobre ele, avaliado seu caráter e determinado o seu destino. A forma natural do nexo de culpa, afirma Benjamin, é característica da tragédia, mas nela o herói termina por perceber-se “melhor que seus deuses”, maior que seu destino, um conhecimento que o deixa mudo e atônito diante da linguagem. Este encaminhamento, a superação do destino trágico, aparece constantemente como uma possibilidade para Danton – seus amigos sugerem que fuja, que faça um discurso tentando reverter a situação, que busque outros aliados, mas Danton se recusa. Quando a morte é iminente, seus amigos o acusam de preguiça. Aceita assim o seu desfecho dramático, é dócil ao destino, cedendo à culpa que o perseguia pelos massacres de setembro. Renegando a possibilidade da tragédia, a atitude de Danton, e a peça de Büchner, reinsere a Revolução Francesa, com todo o seu potencial mítico, no tempo histórico e burguês, histórico e individual, do humanismo moderno, condenado a uma repetição progressiva, sem solução aparente.

DANTON – O Homem na Cruz tornou fácil a coisa para si – é de necessidade, sim, que a raiva venha, mas aí daquele por cujo intermédio a raiva vem.

É de necessidade, sim; era esta a necessidade. Quem irá amaldiçoar a mão sobre a qual caiu a maldição da necessidade? Quem declarou esta necessidade, quem? O que é isso que dentro de nós se prostitui, mente, rouba e assassina?

Somos títeres cujos fios são puxados por poderes desconhecidos; não somos nada, nada nós mesmos! Apenas as espadas com as quais os espíritos lutam, só que não se vêem as mãos, como nos contos de fadas.

Já em “Drama trágico e Tragédia” Benjamin afirma que no trágico se delimita uma fronteira entre a arte e a história: “O tempo da história atravessa, em pontos determinados e distintos de seu curso, o tempo trágico: nas ações dos grandes indivíduos.” Por ser plenamente realizado e fechado o tempo da tragédia se distingue do tempo histórico, aberto e irrealizado. Este é também o tempo do drama, um “tempo individual, sem generalidade histórica”, cuja finitude implica uma continuação como repetição aberta. Se a tragédia é base mítica para a



noção de destino, tornando-se um fundamento inconsciente que sobre o qual se organizam a culpa e a ansiedade na ordem da linguagem, à maneira da *justiça poética*, o drama se insere no tempo histórico individual da vida burguesa moderna, onde, como dizia Marx, “tudo o que é sólido se desmancha no ar”. Aí ele produziria uma repetição não como base mítica, mas como fantasma. A tensão entre essas duas temporalidades se revela como cisão do indivíduo moderno.

Benjamin distingue ainda o tempo realizado da tragédia, que é individual, do tempo realizado messiânico, que é divino, ou como talvez pudesse adicionar mais tarde, em sua fase materialista histórica, é um tempo que se realiza de uma só vez para as massas – kairós: temporalidade da oportunidade, ou da revolução. Se a temporalidade da luta de classes segue o modelo dramático, como imersão no presente progressivo de uma oposição dialógica, o tempo revolucionário se daria como superação do tempo dramático, uma espécie de junção lírico-épica que uniria princípio subjetivo e fim objetivo em um *télos* realizado da sociedade sem classes. Para corresponder a essa realidade utópica, um novo gênero literário ainda precisaria ser inventado.

Finalmente, ao aceitar a realização trágica de seu destino em sua execução, Danton recusa-se também a tornar-se um herói trágico, pois não é capaz de superar a determinação exterior, a culpa. Ele aceita uma justiça poética individual, voltando as costas, ao mesmo tempo, à justiça poética coletiva implicada na ideia da revolução. A recusa à possibilidade, também perigosa, da fuga é uma recusa a enfrentar o destino trágico, e também à possibilidade de superá-lo.

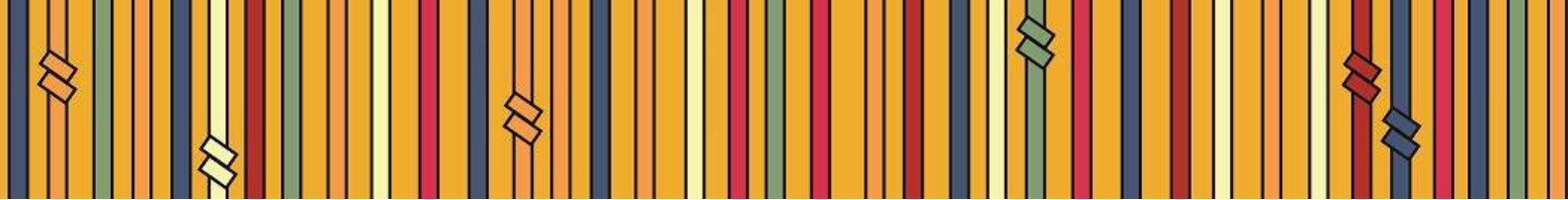
Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. “Destino e Caráter” (trad. Ernani Chaves) In *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Ed. 34, 2013

_____. “Das Glück des antiken Menschen”; “Sokrates”; “Trauerspiel und Tragödie” in *Gesammelte Schriften II.1*. Frankfurt: Suhrkamp, 1972.

BÜCHNER, Georg. *A morte de Danton*. In *BÜCHNER: na pena e na cena*. Organização de J. Guinsburg, Ingrid Dormien Koudela. São Paulo, SP: Perspectiva, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “IV.4 Primeira tarefa positiva da esquizoanálise” In *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia I*. São Paulo: Editora 34, 2010.



FREUD, Sigmund. “Além do princípio do prazer” (tradução Paulo César de Souza) *in* *Obras completas (vol. 14)*. São Paulo: Cia das Letras, 2010

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 6. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.

DA CIRCUNSTÂNCIA BRASILEIRA DE *RESSURREIÇÃO*: BELA, RECATADA E DO LAR

Vagner Leite Rangel (UERJ)¹

Resumo: Velha roupa colorida é o título de uma canção de Belchior, mas poderia ser – numa chave de leitura irônica – o subtítulo de “Marcela Temer: bela, recatada e do lar”, da revista *Veja*; pois, apesar da roupagem contemporânea, tal figurino data de séculos, fazendo ressurgir justamente aquilo que o autor de *Ressurreição* apontava em 1872: o predomínio do machismo cordial. Nosso argumento baseia-se na hipótese de que a atualização do figurino romântico (bela, recatada e do lar) revela a modernidade do romance, claro: menos em relação à forma e mais em relação à matéria ficcional – a instituição do casamento como engodo, especialmente para as personagens femininas.

Palavras-chave: Brasil; Romantismo; Romance; Tradição; Machado de Assis.


Em 1936, ao publicar *Machado de Assis – estudo crítico e biográfico*, Lúcia Miguel Pereira (1946, p.216) registra a singularidade e atualidade das personagens da ficção de Machado de Assis:

As suas figuras são todas, sem exceção, tiradas da gente que aqui via. Da Matilde de *Ressurreição* a Carmo de *Memorial de Aires*, as velhas mães e esposas dos seus livros são as que conhecemos, têm o ar familiar das nossas avós e das nossas mães. Os seus políticos, os seus bilontras, os seus parasitas, os seus jornalistas, ainda hoje os encontramos. Só as moças não reconhecemos, porque estas modificaram muito, do tempo de Machado para o nosso, com o americanismo perturbando tudo.

Com exceção das personagens femininas, que estariam fora de moda, Pereira afirma que as demais personagens da ficção machadiana seriam nossas contemporâneas. Sendo assim, como explicar a atualização do figurino romântico, na fotografia abaixo?



¹ Graduado em Letras (UERJ), Especialista em Estudos Literários (UERJ), Mestre em Literatura Comparada (UERJ) e Doutorando na mesma universidade. Contato: vagner.rangel@gmail.com.



A figura da bela, recatada e do lar não é novidade alguma, porquanto os primeiros romances de Machado de Assis enfatizam tal condição feminina, mas a partir da metade do século 19, num Brasil imperial e um tanto esquizofrênico³. Assim, temos a seguinte galeria de personagens preocupadas com a paz doméstica: Raquel, Lúvia e Clara de Ressurreição; Guiomar de *A mão e luva*; Helena de Helena e, por fim, Estela e Iaiá de Iaiá Garcia. Por isso afirmamos, com bases nos predicados da quase primeira dama, haver uma atualização do figurino romântico, pois aqueles predicados são a marca da personagem que respeita a moral e os bons costumes.

Se Lúcia afirma, em 1936, o caráter ultrapassado das personagens femininas de Machado, por causa da influência estadunidense, como entender, em 2017, o perfil da primeira dama? Não se almeja oferecer uma resposta definitiva, nem se cogita tal possibilidade, pretende-se, contudo, mostrar certa atualidade do primeiro romance de Machado, ao explorarmos a circunstância brasileira de Ressurreição, cujo título, aliás, é contemporâneo, pois foi preciso preterir outro perfil feminino – o perfil de Dilma Rousseff – desancando-o a torto e a direito, para que os predicados de bela, recatada e do lar pudessem ressurgir.

Da tragédia à farsa (I)


Toda releitura de um clássico é uma leitura de descobertas como a primeira.

Italo Calvino

A respeito da recorrência de acontecimentos históricos, vale a pena retornar aos clássicos. De *O 18 Brumário*, a seguinte lição de Karl Marx (2011, p. 25) é pertinente: “Hegel comenta que todos os grandes fatos e todos os grandes personagens da história mundial são encenados, por assim dizer, duas vezes. Ele se esqueceu de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa”.

² Fonte: <http://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>

³ Por esquizofrenia refiro-me às ideias fora do lugar, cuja análise de Roberto Schwarz (2000) esclarece a percepção machadiana acerca do problema da dependência da população, mas tal percepção não se torna matéria literária, de modo a produzir uma crítica franca, por causa daquela mesma dependência; no plano da ficção, critica-se sem desacatar a autoridade econômica, daí a importância da astúcia de personagens como Guiomar, por exemplo, em *A mão e a luva*. A propósito, este é o único romance da década de 1870 que não se emprega o termo paz doméstica, o que não significa ausência de preocupação de Guiomar em não desagradar a tia, pelo contrário; assim, a preocupação é eufemismo para não se perder as oportunidades reais. Do contrário, a saída seria o mundo real do trabalho – eis o casamento como negócio em que a personagem tem a oportunidade de se livrar da necessidade de trabalhar.




Sendo o Brasil parte insistentemente dependente daquele todo, tende-se a modernizar antigas tragédias, transformando-as em farsas contemporâneas. E uma delas aconteceu em abril de 2016 – durante intenso debate nacional sobre o impedimento da presidenta democraticamente eleita, Dilma Rousseff –, quando a revista *Veja* publicou aquela matéria.

Esboça-se, a princípio em “Marcela Temer: bela, recatada e do lar”, um elogio ao comportamento discreto de Marcela. Porém o primeiro parágrafo do texto não deixa dúvidas de que se trata daquele velho ditado: por trás de um grande homem, tem sempre uma grande mulher, mas recatada e do lar.

Deve-se respeitar as escolhas individuais, mas a matéria não parece ter tal finalidade. Seu propósito parece ficar evidente na chamada da reportagem “quase primeira dama”. Na prática, foi um claro sinal da orientação da revista: ao elogiar o perfil de Marcela Temer, a revista a toma como modelo ideal, recusando outros modelos possíveis. E, ao empregar a palavra sorte para descrever a relação do casal, o texto deixa bem claro que a sorte não é de ambos, mas exclusivamente dela: “Marcela Temer é uma mulher de sorte. Michel Temer, seu marido há treze anos, continua a lhe dar provas de que a paixão não arrefeceu com o tempo nem com a convulsão política que vive o país”. Não é um trecho de um romance romântico, como os mencionados romances de Machado de 1870, mas matéria jornalística, ou panfleto, se desejarmos.

Esse episódio nacional, apesar de curto, é revelador das implicações do domínio da mentalidade patriarcal entre nós. Para combatê-la, inúmeras postagens e reportagens vieram à tona – boa parte criticando de modo veemente o tratamento dispensado à esposa de Michel Temer. Afinal, a reportagem representaria mais um retrocesso; dessa vez, um retorno à submissão feminina aos mandos e desmandos do machismo à brasileira. Portanto, a reação do público nacional foi, entre outras coisas, contra o perfil submisso da futura primeira dama, e o seu significado mais amplo: a delimitação do lugar social da mulher.

Após intensas manifestações pelas redes sociais e piadas de toda sorte, Marcela Temer sai de cena. Mas essa luta contra a herança de séculos de patriarcalismo não é de hoje. Em 1872 – há mais ou menos 145 anos –, Machado de Assis publica *Ressurreição*. Neste, ousava, pelo viés literário, representar e avaliar, ficcionalmente, o impacto da dominação masculina sobre suas personagens: Lúvia, Dona Matilde, Clara e Raquel.




O romance se passa em torno de 1850, o que significa, no Brasil, o predomínio da família, religião e casamento como valores que compõem o pano de fundo e horizonte feminino, por um lado; por outro, já havia algumas mudanças consideráveis em curso, que, por sua vez, alimentaram a ascensão de uma nova personalidade, a personalidade romântica. Eis o drama do primeiro romance machadiano: a personalidade romântica vai de encontro à tradição, ou seja, não há saída senão o conflito, pois a moral dominante é a moral patriarcal. Lembremos, porém, do caráter esquizofrênico daquele momento, pois, com tal informação, entenderemos que esse conflito não será travado de modo claro, mas, sim, dissimulado.

E tal conflito é verossímil, ao contrário do que a fortuna crítica costuma afirmar sobre este romance – tão verossímil, pode-se dizer, que a “matéria” da *Veja* pode ser compreendida como um elogio descarado a tal modelo⁴. Portanto, *Ressurreição* ficcionalizou uma questão doméstica central para as personagens de caráter moderno: livrar-se do peso da tradição de bela, recatada e do lar como destino inexorável das personagens femininas.

Em 1850, “a cidade do Rio de Janeiro passa a funcionar como polo difusor de hábitos, costumes, linguagens de civilidade para todo o país” (FIGUEIREDO, 2013, p.54), portanto, o drama em *Ressurreição* se dá por causa das contradições do próprio processo de modernização da então jovem nação: os valores tradicionais da família, casamento e maternidade são postos à prova à medida que o desejo de autorrealização das personagens vem à tona. O processo de ocidentalização do país ameaça – de modo tímido, é verdade – o domínio masculino, então sem rival na cultura nacional.

Eis que a jovem Lívia, romântica incorrigível, casa-se com um personagem patriarcal. Ora, não poderia ser feliz, porque a relação conjugal para o patriarca não passa de uma oportunidade para procriação. Caso se conformasse com o papel de mãe, caberia a Lívia ser feliz como mulher capaz de dar frutos ao seu marido, e nada mais! Mas esse papel de mulher de sorte, porque o marido a ama e os filhos a respeitam, não mais interessa a Lívia, uma vez que a viuvez tem um lado positivo para a personagem: a morte do ex-marido é o princípio da possibilidade, pequena mas real, de autorrealização, pois é a morte de seu marido que a liberta do papel de sortuda. É a

⁴ Curiosamente, é Lúcia Miguel Pereira quem principia, salvo engano, a história daquela crítica a *Ressurreição*. Estaria ela surpresa com a tomada de posição da revista?




viuvez, portanto, que dá a Lívia a segunda chance de ter “uma vida independente de todas as escravidões sociais” (ASSIS, 1962, p.150).

Uma vez viúva, Lívia deixa a roça e vai morar no Rio de Janeiro, então o centro cultural do país. Portanto, a trama do romance gira em torno da possibilidade de Lívia cruzar o bojador oitocentista, isto é, ser mais do que mãe, bela, recatada e do lar. Essa luta, porém, é inglória, pois Lívia terminará seus dias no “claustro” doméstico (ASSIS, 1962, p.192). Seu pecado? O desejo de não ser apenas bela, recatada e do lar, conforme reza a cartilha do patriarcado brasileiro. Vale lembrar: Lívia é, para os padrões da época, moderna por influência do Romantismo, e, como tal, não se contenta com aquele papel, que, aliás, já exercera com o finado marido. A viuvez é, portanto, um segundo berço para ela. Em vão, é verdade, mas é a sua tentativa de romper com o tamanho da sociedade fluminense que nos dá a dimensão, e restrições tácitas, daquela mesma sociedade. Portanto, a reclusão da personagem, dedicando-se à maternidade, ao final do romance, é uma forma de se proteger, mantendo-se assim moralmente acima da frustração de ter sido praticamente abandonada na porta da igreja.

Voltando aos capítulos iniciais do romance, a volúpia da personagem pela vida livre da escravidão social vai esbarrar, a cada novo capítulo da trama, na moral oitocentista, que, paradoxalmente, concorda implicitamente com sua liberdade, então adquirida pela condição de viúva, mas não vê o novo matrimônio com bons olhos, por conta da tradição da viúva à memória do finado marido (SANTIAGO, 2000). Então, como ser livre, sem trair a memória (em duplo sentido: do marido e da tradição)? Como viver o presente, se deve ser fiel ao passado?

No meio do caminho da heroína, a tradição nacional, que está sintetizada, de modo metafórico, no quarto capítulo do livro:

A ingênua da peça, que desde o ato anterior se sabia estar apaixonada pelo galã, como é de jeito no teatro e no mundo, entrou precipitadamente em cena e lançou-se nos braços do amado. Algumas palmas do público premiam essa resolução *inesperada* e enérgica. Então começou entre a dama e o galã um diálogo de sentimento e paixão, um duelo de suspiros, *um protestar de fidelidade e constância*, que a plateia ouviu com demonstrações de entusiasmo. (ASSIS, 1962, p.130; grifos meus).



Como ser fiel à memória, em duplo sentido, e, ao mesmo, ao novo pretendente? Eis o problema representado e avaliado em *Ressurreição*: o primeiro romance de Machado apresenta ao leitor a luta da personagem Lívia contra a tradição patriarcal. Aqui a ficção e a personagem da história nacional são encenadas como tragédia pessoal, que o leitor, como juiz do romance, pode ou culpar ou inocentar a personagem, uma vez que a calúnia contra ela não tem base alguma, excetuando a convicção preconceituosa do herói, que a julga adúltera, ainda que sem provas, porquanto lhe basta o comportamento inadequado da personagem, que mal se comporta segundo os preceitos da moral e dos bons costumes.


Da tragédia à farsa (II)

A ficção de *Ressurreição* é a dramatização de uma página doméstica da história nacional. Mas a estratégica publicação da matéria sobre Marcela Temer em 18 de abril de 2016 parece sugerir, em alguma medida, uma espécie de volta ao passado, porém retorno no sentido de emergência de uma forma – a patriarcal – de se pensar o feminino, talvez compreensível em 1800; mas que, ao que tudo indica, não morrera, antes caminhava pelas sombras dos séculos à espreita de uma oportunidade. Daí a ideia de velha roupa colorida, isto é, a questão apresentada pelo romance continuaria na ordem do dia, mas de modo atualizado.

A despeito da atualização dos predicados femininos, a recepção nacional, Brasil afora, apontou o caráter farsesco da matéria, então publicada antes mesmo do afastamento oficial da então presidenta. Salvo engano, se a questão encenada em *Ressurreição* e apresentada ao seu leitor era digna de reflexão, pois chamava a atenção para as consequências do machismo, a matéria apresentada pela revista não busca levar água ao moinho de Lívia. Ao contrário, a matéria, 145 anos depois, ratifica que o destino de Lívia deveria ter sido aquele mesmo, de 1872: o claustro doméstico.

Assim, em vez de romper com o predomínio da mentalidade patriarcal, a revista o fortalece, bem como elege Dona Matilde, Clara e Raquel como exemplares de beleza e recato feminino. A julgar pela “matéria”, tais personagens seriam mulheres de sorte...

A tomada de posição da revista tem uma explicação: ao contrário da personagem principal (Lívia), Matilde, Clara e Raquel acomodaram-se ao lugar que a tradição



patriarcal lhes preserva: o de bela, recatada e do lar, sem qualquer reclamação. Eis um trecho do romance sobre dona Matilde:

A mulher do coronel era do tipo da mãe de família. Tinha quarenta anos, e ainda conservava na frente, embora secas, as rosas da mocidade. Era uma mistura de austeridade e meiguice, de extrema bondade e extrema rigidez. Gostava muito de conversar e rir, e tinha a particularidade de amar a discussão, exceto em dois pontos que para ela estavam acima das controvérsias humanas: a religião e o marido. A sua melhor esperança, afirmava, seria morrer nos braços de ambos. (ASSIS, 1962, p. 123)


Em Ressurreição, cabe ao leitor perceber a ironia situacional, já que a experiência do matrimônio põe em xeque o faz de conta da paz doméstica, que as mulheres devem manter a troco da obediência, cega e calada, ao marido⁵. Nem Livia fora feliz com o finado, nem as belas, recatadas e do lar o são com seus respectivos maridos. Mas não há saída possível, restando-lhes suportar a paz doméstica. E o melhor exemplo dessa paz sem voz está no drama da personagem Clara, cujo nome de batismo ficcional já diz muito a respeito da personagem, que sabe que o marido a traí, mas, como o divórcio não é possível, cabe-lhe a resignação, que se torna virtude, devido à influência da religião cristã:

Mas a mulher dele [Luís Batista, marido de Clara]? A mulher dele, amigo leitor, era uma moça relativamente feliz. Estava mais que resignada, estava acostumada à indiferença do marido. Dera-lhe a Providência essa grande virtude de se afazer aos males da vida. Clara havia buscado a felicidade conjugal com a ânsia de um coração que tinha fome e sede de amor. Não logrou o que sonhara. Pedira um rei e deram-lhe um cepo. Aceitou o cepo e não pediu mais.

Todavia o cepo não o fora tanto antes do casamento. Paixão não a teve nunca pela noiva; teve, sim, um sentimento todo pessoal, mistura de sensualidade e fatuidade, espécie de entusiasmo passageiro, que os primeiros raios da lua de mel abrandaram até apagá-lo de todo. A natureza readquiriu os seus aspectos normais; a pobre Clarinha, que havia ideado um paraíso no casamento, viu desfazer-se em fumo a sua quimera, e aceitou passivamente a realidade que lhe deram, — sem esperanças, é certo, mas também sem remorsos.

Faltava-lhe, — e ainda bem que lhe faltava, — aquela curiosidade funesta com que o anfíbio clássico, desenganado do cepo, entrou a

⁵ Cega porque Clara sabe-se traída, porém a resignação é o remédio, que, no mundo cristão, torna-se virtude. Calada por causa da descrição de Matilde, que discute tudo, exceto o marido e a religião.



pedir um rei novo, e veio a ter uma serpente que o engoliu. A virtude salvou-a da queda e da vergonha. Lastimava-se, talvez, no refúgio do seu coração, mas não fez imprecações ao destino. E como nem tinha força de aborrecer, a paz doméstica nunca fora alterada; ambos podiam dizer-se criaturas felizes. (ASSIS, 1962, p. 145)

No romance, está posta, de modo dissimulado, a contradição da paz doméstica. Já na revista, a história não é nada irônica, a paz doméstica retornaria à medida que a personagem da vez voltasse ao lugar sagrado da mulher oitocentista. Independentemente da distância de dois séculos: o recato como forma e o lar como destino feminino são os atributos em destaque.

Por fim, retoma-se a metáfora da velha roupa colorida, que é o título de uma canção escrita por Belchior, porque ela poderia ser, mas numa chave de leitura irônica, o subtítulo daquela matéria; pois, apesar da roupagem contemporânea de bela, recatada e do lar, tal figurino data de séculos, fazendo ressurgir justamente aquilo que Machado de Assis criticava em *Ressurreição* (1872): o predomínio do machismo cordial contra a independência feminina. Não obstante seja colorida, o propósito deste texto, aliando-se a outros de toda sorte, é fazer coro ao autor daquela canção:

Você não sente, não vê
Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo
Que uma mudança em breve vai acontecer
O que há algum tempo era novo, jovem
Hoje é antigo
E precisamos todos rejuvenescer.


Pois, como se sabe, o livre desenvolvimento de cada um é a condição para o livre desenvolvimento de todos.

Referências bibliográficas

ASSIS, Machado de. *Ressurreição*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962.

BELCHIOR, Antonio Carlos. Velha roupa colorida. In: *Alucinação*. Universal Music, 1976.

FIGUEIREDO, Carmen Lúcia Negreiros de. Dentro d'alma – Educação da sensibilidade e estetização da cultura no romance romântico brasileiro. *Interpretação do texto; leitura do contexto*. Sérgio Nazar David (org). Rio de Janeiro: 7Letras, 2013, p.51-66.



MARX, Karl; FRIEDRICH, Engels. *Manifesto comunista*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis – estudo crítico e biográfico*. Rio de Janeiro: Círculo literário, 1946.

LINHARES, Juliana. Marcela Temer: bela, recatada e dor lar. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>>. Acessado em 14 de setembro de 2016.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Ensaios de dependência cultural São Paulo: Perspectiva, 2000.

TESTEMUNHOS DA VIOLÊNCIA: O RIMAR A REALIDADE DOS RACIONAIS MC'S

Alan Osmo (Unicamp)¹

Resumo: Este trabalho propõe uma análise de três canções do grupo Racionais MC's a partir da teoria do testemunho, são elas: "Pânico na Zona Sul", "Mano na porta do bar" e "Diário de um detento". O grupo de rap Racionais MC's colocou como uma de suas principais propostas a de buscar contar a "realidade das ruas", ou seja, a de falar de uma realidade da periferia de uma grande cidade no Brasil, marcada pela violência. É possível ver em diversas canções do grupo uma dimensão testemunhal, que parece residir, principalmente, em tentar quebrar uma barreira de indiferença que paira de forma sistemática em grande parcela de nossa sociedade a respeito dessa realidade de violência.

Palavras-chave: Testemunho; Violência, Racionais MC's, Rap.

O primeiro disco do Racionais MC's, grupo de rap que hoje já é bastante conhecido e consagrado no Brasil, chama-se *Holocausto urbano* e foi lançado em 1990. Esse título em si, escolhido pelos integrantes do grupo que, na época, eram bastante jovens², é muito sugestivo e merece que seja refletido com atenção e cuidado. A abertura da primeira música do disco, que se chama "Pânico na Zona Sul", diz o seguinte:

Aqui é Racionais MC's, Ice Blue, Mano Brown, KL Jay e eu, Edy Rock.

- E aí Mano Brown, certo?

- Certo não está né mano, e os inocentes quem os trará de volta?

- É... a nossa vida continua, e aí quem se importa?

- A sociedade sempre fecha as portas mesmo...

- E aí, Ice Blue...


- PÂNICO...

(RACIONAIS MC'S, 1990)

Há, nessa abertura da música, a apresentação dos integrantes do grupo e, em seguida, um diálogo entre eles, que é ao mesmo tempo simples, cru, direto e significativo, tendo em vista o que será abordado na canção, no disco e na própria obra do Racionais. Trata-se de uma realidade de violência, que é caracterizada pelo fato que

¹ Graduado em Psicologia (USP), Mestre em Psicologia (USP), Doutorado em andamento em Teoria Literária (Unicamp) Contato: alan.osmo@usp.br.

² O grupo do Racionais MC's que continua junto, ativo e produzindo até hoje se formou em 1988. Ele é composto por Mano Brown, Ice Blue, KL Jay e Edi Rock, que eram, em 1988, todos jovens de 18 a 20 anos da periferia da Zona Sul (Mano Brown e Ice Blue) e da Zona Norte (KL Jay e Edi Rock) de São Paulo.



peças próximas inocentes “vão embora”. Ou seja, que são mortas, vítimas da violência. É importante, desde já, deixar claro que se trata da própria realidade que era vivida, na época, pelos integrantes do grupo, em suas vidas na periferia da cidade de São Paulo. O diálogo da música poderia, portanto, ser muito bem um diálogo dos próprios integrantes, entre eles, ou com amigos dos locais onde viviam. Além disso, ainda nesse diálogo, aparece a indiferença da “sociedade” em relação a essas mortes. A pergunta “e aí quem se importa?” ressoa no próprio ouvinte da música, que tem que se deparar com a indiferença da sociedade em que vive em relação a uma realidade de violência inaceitável.


A canção “Pânico na Zona Sul” se inicia, então, da seguinte forma:

Então quando o dia escurece
Só quem é de lá sabe o que acontece
Ao que me parece prevalece a ignorância
E nós estamos sós
Ninguém quer ouvir a nossa voz
Cheia de razões calibres em punho
Difícilmente um testemunho vai aparecer
E pode crer a verdade se omite
Pois quem garante o meu dia seguinte
(RACIONAIS MC’S, 1990, grifos meus).

Na canção, a realidade de violência da periferia é apenas conhecida por quem vive lá: “Só quem é de lá sabe o que acontece”. Entretanto, por meio da música essa realidade pode ser transmitida a outros locais que vivem situações parecidas, ou até mesmo transpor esses muros e chegar a bairros, do centro, de classe média e alta³. Fala-se de uma sensação de isolamento e de que há uma indiferença de parte da sociedade em relação à violência que acontece com “os que são de lá”. De que não adianta tentar denunciar ou até mesmo falar disso, pois “ninguém quer ouvir a nossa voz”, e nesse contexto, “difícilmente um testemunho vai aparecer”. Parece haver, de algum modo, uma sensação de desconfiança ou de medo em relação a denunciar ou até mesmo a falar sobre essas mortes sangrentas. Outro trecho interessante de ser destacado da música “Pânico na Zona Sul” é um que fala, por assim dizer, a que veio o Racionais:

Racionais vão contar

³ É importante ressaltar que as músicas dos Racionais fizeram e fazem sucesso entre pessoas de diversas faixas de renda, regiões, cor de pele, ressoando inclusive, portanto, nos “playboys” que são também tema de diversas músicas.




A realidade das ruas
[...]
Não somos donos da verdade
Porém não mentimos
Sentimos a necessidade de uma melhoria
A nossa filosofia é sempre transmitir
A realidade em si
Racionais MC's
(RACIONAIS MC'S, 1990, grifos meus).

Logo de início, portanto, uma das principais propostas que os Racionais trazem, a partir de sua música, é a de “transmitir a realidade em si”. Essa realidade é uma realidade da periferia de uma grande cidade no Brasil, marcada pela violência, pelo racismo, pelos altos índices de homicídio, sobretudo da população negra, pelas terríveis desigualdades, pela ausência de serviços do Estado, que aparece principalmente por meio da repressão policial.

Walter Garcia (2004, p.167) afirma que a “violência que estrutura a sociedade brasileira é o tema fundamental do Racionais MC’s”. Além disso, as canções dos Racionais falam de experiências dos próprios integrantes do grupo e narram histórias comuns à coletividade da periferia urbana. Segundo Garcia (2004, p.174), essa característica narrativa da obra dos Racionais “nasce precisamente da intersecção entre a experiência do indivíduo e a vida da sua coletividade. No centro dessa intersecção existe a violência”. Uma característica importante apontada pelo autor que marca as canções do grupo é a insistência, nas letras da música, na comunicação, ou seja, uma intenção de dar maior ênfase às palavras. As situações violentas são narradas “com palavras de rua mesmo”. A sintaxe popular é, assim, empregada a favor da comunicação com a periferia.

Em um texto sobre a obra dos Racionais, Maria Rita Kehl (2000, p.212) afirma que os integrantes do grupo se dirigem à multidão de jovens da periferia a partir do lugar do semelhante. Nesse sentido, “O tratamento de ‘mano’ não é gratuito. Indica uma intenção de igualdade, um sentimento de fratria, um campo de identificações horizontais [...]. As letras são apelos dramáticos ao semelhante, ao irmão”.

Ao pensarmos as canções dos Racionais MC’s a partir da chave da teoria do testemunho, podemos destacar que já em 1990 o grupo afirmava que, em meio à realidade de violência da periferia, “difícilmente um testemunho vai aparecer”. Nesse



sentido é possível ver como uma proposta importante do rap do grupo a de fazer aparecer um testemunho.

O disco *Raio X do Brasil* foi lançado em 1993. Esse título do disco dá a ideia de um exame que busca mostrar uma realidade que não aparece a uma primeira vista, que precisa de um olhar que seja capaz de captar o interior, de mostrar o que se encontra por trás das aparências. Uma das canções que compõe esse disco é “Mano na porta do bar”. Ela se inicia apresentando um personagem e um local onde ele se encontra:


Você viu aquele mano na porta do bar
Jogando um bilhar descontraído e pá
Cercado de uma pá de camaradas
Da área uma das pessoas mais consideradas
(RACIONAIS MC’S, 1993).

Trata-se, portanto, de um “mano na porta do bar”, que está jogando bilhar com amigos. Em um determinado momento da música aparece o lugar do narrador da canção:

Qual que é desse mano?
Sei lá qual que é
Sou Mano Brown, a testemunha ocular
Você viu aquele mano na porta do bar
(RACIONAIS MC’S, 1993, grifos meus).

Mano Brown, que é um dos integrantes dos Racionais MC’s, se anuncia como o próprio narrador, uma “testemunha ocular”, alguém que viu “aquele mano na porta do bar” e que agora narra, por meio de sua canção, aquilo que aconteceu com ele. No final da música, descreve-se a cena em que o narrador encontra o corpo do mano da porta do bar, que foi assassinado.

Você tá vendo o movimento na porta do bar
Tem muita gente indo pra lá, o que será?
Daqui apenas posso ver uma fita amarela
Luzes vermelhas e azuis piscando em volta dela
(...)
Já posso imaginar, vou confirmar
Me aproximei da multidão, obtive a resposta
Você viu aquele mano na porta do bar
Ontem a casa caiu com uma rajada nas costas...
(RACIONAIS MC’S, 1993).




É claro que é possível questionar se essa cena com o “mano na porta do bar” realmente aconteceu, ou seja, se de fato o Mano Brown (ou algum outro integrante dos Racionais MC’s) foi uma testemunha ocular que viu algo da realidade e a descreve de forma objetiva. Há, sem dúvida nenhuma, um forte componente de ficcionalização, que faz parte do próprio procedimento estético da construção da canção.

Nesse sentido, talvez seja interessante trazer algumas considerações a respeito do conceito de testemunho. Uma característica importante do testemunho a ser levada em conta é a sua relação com a realidade. De acordo com Seligmann-Silva (2013, p. 374), o testemunho existe “no espaço entre as palavras e as ‘coisas’”. A relação da literatura, da arte, e de outras formas de testemunho com a realidade é complexa, já que o limite entre a ficção e a “realidade” não pode ser bem delimitado. Há, no entanto, a reivindicação pelo testemunho de uma relação com o “mundo fenomênico”, ou seja, há um comprometimento com o “real”. Segundo Seligmann-Silva (2013, p. 375), “o testemunho justamente quer resgatar o que existe de mais terrível no ‘real’ para apresentá-lo”.

Em seu texto sobre a obra dos Racionais, Kehl (2000, p.235) diz que o “real é a matéria bruta do dia-a-dia da periferia, é a matéria a ser simbolizada nas letras do rap. [...]. É como se os poetas do rap fossem as caixas de ressonância, para o mundo, de uma língua que se reinventa diariamente para enfrentar o real da morte e da miséria”.

É possível relacionar essas questões com o que os próprios Racionais dizem a respeito de sua obra em algumas entrevistas. Em uma delas (citada por GARCIA, 2011, p.222), eles dizem: “o rap do Racionais MC’s ‘não se relaciona com a violência’: ‘ele vive a violência, ele nasce dentro’ da violência”. Em outra entrevista, um dos integrantes dos Racionais diz que eles buscam cantar “a foto da periferia, da favela, do dia-a-dia nosso e de muita gente que a gente conhece” (GARCIA, 2011, p.221,222). Por fim, uma frase de Mano Brown bastante significativa (citada por GARCIA, 2007, p.210) é uma em que ele se definiu como “um cara que rima a realidade”.

Possivelmente a canção mais interessante do grupo para ser refletida a partir do testemunho é “Diário de um detento”, do disco *Sobrevivendo no inferno*, de 1998. Tanto essa música e seu videoclipe, quanto o disco foram um estrondoso sucesso no Brasil, e chama a atenção, na verdade, como uma música que aborda um tema tão grave, difícil e




violento – o massacre do Carandiru, em que pelo menos 111 presos foram brutalmente assassinados pela polícia militar em um único dia – conseguiu ter tamanha repercussão.

Tratando-se de um massacre, é interessante pensar, a respeito dessa música, na relação entre testemunho e a condição de sobrevivente, lembrando também que o título do disco, do qual ela faz parte, é *Sobrevivendo no inferno*. É importante, entretanto, destacar que nenhum dos integrantes do Racionais MC's foi um sobrevivente do massacre do Carandiru.

A letra da canção foi composta numa parceria entre Mano Brown e Jocenir (Josemir Prado), que era um detento do Carandiru que mantinha cadernos, em que registrava seu dia-a-dia na Casa de Detenção. As coisas que escrevia eram baseadas na sua própria experiência e também em histórias narradas por outros detentos. De acordo com Zeni (2004), Mano Brown costumava visitar o presídio do Carandiru com frequência e, em uma de suas visitas, soube da existência de um detento que escrevia poemas e letras de música. Brown foi conhecer o preso e, a partir das anotações de seus cadernos, bem como de cartas de outros detentos e de conversas feitas em visitas ao presídio, ele compôs a letra de rap.

A canção foi constituída na forma de um diário. Trata-se de um narrador em primeira pessoa que conta os acontecimentos do dia do massacre, 2 de outubro de 1992, mas que começa a narrativa pelo dia anterior, 1 de outubro, e que termina o seu relato no dia 3, ou seja, no dia seguinte ao massacre, como um sobrevivente da carnificina. No que interessa mais especificamente a este trabalho, seleciono apenas um trecho que narra o momento do massacre e que inclui o final da canção.

Fumaça na janela, tem fogo na cela.
Fudeu, foi além, se pã!, tem refém.
[...]
Era a brecha que o sistema queria.
Avise o IML, chegou o grande dia.
Depende do sim ou não de um só homem.
Que prefere ser neutro pelo telefone.
Ratatatá, caviar e champanhe.
Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe!
Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo...
quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio!
O ser humano é descartável no Brasil.
Como modess usado ou bombрил.
[...]
Ratatatá! sangue jorra como água.
Do ouvido, da boca e nariz.




[...]
Cadáveres no poço, no pátio interno.
Adolf Hitler sorri no inferno!
O Robocop do governo é frio, não sente pena.
Só ódio e ri como a hiena.
Rátátátá, Fleury e sua gangue
vão nadar numa piscina de sangue.
Mas quem vai acreditar no meu depoimento?
Dia 3 de outubro, diário de um detento.
(RACIONAIS MC'S, 1998, grifos meus).

Garcia (2007, p.182) chama a atenção para a forma verbal predominante da letra, o presente do indicativo, que faz “com que escutemos um relato como em tempo real”. É interessante, nesse momento, destacar que há diversos exemplos na chamada literatura de testemunho em que o autor usa o presente do indicativo. Apenas para ficar com um que é bastante conhecido: o livro *É isto um homem?* de Primo Levi (1988), em que ele faz um testemunho sobre sua experiência em Auschwitz.

Tendo em vista essa relação com a literatura de testemunho, podemos ressaltar a pergunta feita no final da canção “Mas quem vai acreditar no meu depoimento?”. Segundo Zeni (2004, p. 234, 235), ela expressa a dúvida sobre a possibilidade de se fazer ouvir, “sobre o crédito que teria sua voz na sociedade em que está inserida”. As frases finais da música, assim, deixam “no ar uma pergunta incômoda sobre a capacidade de convencimento daquele que depõe e diz que houve ali uma matança”. O rap questiona, dessa forma, o silenciamento a que estão submetidos historicamente no país os presidiários, os negros, pobres e outras vítimas de opressão. A pergunta deixada no final, que não quer calar, “estabelece um desafio, ecoando a lembrança de que a ferida do Massacre continuava então aberta”.

Podemos relacionar essa pergunta da música com o sonho de Primo Levi (1988) que ele diz ter sido recorrente durante o período em que esteve em Auschwitz. A característica marcante do sonho é o fato de que o sujeito não pode ser escutado pelas pessoas próximas, ou seja, que ele não consegue compartilhar as terríveis experiências que estava vivendo, apenas se deparando com a indiferença e a insensibilidade dos outros diante de seu sofrimento. Em outro livro, Levi (1990, p.1) fala novamente desses sonhos que seriam comuns entre os sobreviventes: o de terem voltado para casa e contado sobre “seus sofrimentos passados, dirigindo-se a uma pessoa querida, e de não terem crédito ou mesmo nem serem escutados”.



De acordo com Garcia (2007, p.187), um dos pontos originais de “Diário de um detento” é que a canção busca radicalizar o diálogo com os fatos, “afirmando um ponto de vista que a grande mídia não repercute”, e que “o Estado historicamente considera ou perigoso ou desprezível, na dúvida, algo digno de ser silenciado”. Ainda segundo o autor, a base da música é o trabalho de organização de uma experiência histórica de violência, que é em si mesma incompreensível, em uma forma estética, “de modo que a violência seja experimentada, observada e criticada” (p. 197).

Para Felman (2014), escritores e artistas com frequência se sentem compelidos a testemunhar


quando sabem, ou sentem intuitivamente que no tribunal da história (...) a *evidência falhará* ou *deixará a desejar* (...). Escritores testemunham não simplesmente quando sabem que o conhecimento não pode ser obtido por meio de outros canais, porém, mais profundamente, quando sabem ou sentem que o conhecimento, embora disponível, não é capaz de tornar-se eloquente, que *a informação não pode tornar-se importante*. (FELMAN, 2014, p. 129)

Assim, para Felman (1992), testemunhar é mais do que contar sobre um fato ou evento, sobre algo que foi vivido ou que é lembrado. Testemunhar é tomar responsabilidade pela verdade para se endereçar ao outro, fazer ressoar no ouvinte, e na coletividade algo que vai além de uma esfera pessoal, que tem consequências para toda a sociedade.

A partir dessas três canções do Racionais é possível observar como aparece a dimensão testemunhal na obra do grupo, a sua importância e como ela assume diversas nuances em diferentes canções. Assim, em “Pânico na Zona Sul” se falava de um contexto em que dificilmente um testemunho vai acontecer. A canção “Mano na porta do bar” é contada a partir do ponto de vista de uma “testemunha ocular”. E por fim “Diário de um detento” é construída como um relato de um sobrevivente de um massacre.

Referências

FELMAN, Shoshana. The return of the voice: Claude Lanzmann’s Shoah. In: FELMAN S.; LAUB D. (Orgs.). *Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. New York/London: Routledge, 1992, p.204-283.



_____. *O inconsciente jurídico: julgamentos e traumas no século XX*. Trad. Ariani Sudatti. São Paulo: Edipro, 2014.

GARCIA, Walter. Ouvindo Racionais MC's. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, v.4/.5, São Paulo, p.166-180, 2004.

_____. “Diário de um detento”: uma interpretação. In: NESTROVSKI, A. (Org.) *Lendo música*. São Paulo: Publifolha, 2007, p.179-216.

_____. Sobre uma cena de “Fim de semana no Parque”, do Racionais MC's. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.25, n.71, p.221-225, 2011.

KEHL, Maria Rita. A frátria órfã: o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo. In: KEHL, M. R. (Org.), *Função fraterna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p.209-244.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.


_____. *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

RACIONAIS MC'S. *Holocausto urbano*. Zimbabwe, 1990.

_____. *Raio-X do Brasil*. Zimbabwe, 1993.


_____. *Sobrevivendo no inferno*. Cosa Nostra, 1998.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v.2, n.1, p.3-20, jan/jul, 2010.



_____. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013, p.371-385.

ZENI, Bruno. O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 30, p.225-241, 2004.



**A GUERRA NÃO TEM ROSTO DE MULHER:
O SILENCIAMENTO DO TESTEMUNHO FEMININO**

Émile Cardoso Andrade¹
Thayza Alves Matos²

Resumo: Em “A guerra não tem rosto de mulher”, de Svetlana Aleksievitch (2016) somos agraciados com um novo olhar sobre o campo de batalha: relatos e testemunho de mulheres combatentes soviéticas na Segunda Guerra Mundial. Os testemunhos sobre um determinado evento são sempre tecidos pela memória e pela lembrança, o que acaba por constituir um terreno de silêncios e silenciamentos. Associando a obra de Aleksievitch com a reflexão de Jeane Marie Gagnebin podemos tecer reflexões que se centram sobre a ideia de perda de Walter Benjamin pensando no fim das grandes narrativas e do impacto da Grande Guerra sobre estes acontecimentos.

Palavras-chave: Testemunho; Mulher; Segunda Guerra Mundial; Silenciamento

Se renuncias ser mulher não sobrevive a guerra.

Nunca invejei os homens. Nem durante a guerra.


Sempre me alegrei de ser mulher.

(A Guerra não tem rosto de mulher, Svetlana Aleksievitch)

Desde a história antiga temos como parte de toda uma tradição ocidental as narrativas sobre guerras. Da Guerra do Peloponeso a do Iraque, relatos sobre como se iniciaram as querelas, quais eram as estratégias, comandantes e generais, vencedores e perdedores, e os desdobramentos dessas sobre os territórios que atingiram chegam até nós por meio de jornais, periódicos, filmes, seriados de televisão e também, pela literatura. Mas devemos observar algo nestas narrativas. A guerra como local da violência e da virilidade é marcado pela perspectiva masculina.

¹ Doutora em Teoria Literária pela Universidade de Brasília – UnB, Professora de Literatura da Universidade Estadual de Goiás – UEG/Campus Formosa e Professora do Programa de Pós-graduação Stricto Sensu Língua, Literatura e Interculturalidade – Poslli – UEG/ Campus Cora Coralina. Contato: emilecardoso@yahoo.com.br


² Doutoranda em Teoria Literária pela Universidade de Brasília – UnB, Mestre em História (UnB). Professora de História pela Universidade Estadual de Goiás – UEG/ Campus Formosa. Contato: thayzaa.matos@gmail.com



A narrativa que nasce do testemunho de mulheres cuja vivência na/da guerra não costuma figurar entre os relatos mais publicados e lidos. Conhecemos alguns textos oriundos da experiência da perseguição, prisão e outros horrores do Holocausto, e, nesse sentido tomamos contato com obras que nos falam sob o ponto de vista da vítima, do prisioneiro, do fugitivo. O livro de Svetlana Aleksievitch, *A guerra não tem rosto de mulher* (2016), se apresenta a partir de um outro lugar de fala: o das mulheres russas que lutaram no front na Segunda Guerra Mundial. São histórias silenciadas durante um certo período e que agora vêm à tona revelando o caráter multifacetado dessa experiência: às mulheres não esteve reservado apenas o lugar dos bastidores da guerra (como os hospitais e as cozinhas do front), mas sim todos os espaços e serviços foram por elas frequentados e prestados: as mulheres russas foram combatentes em campo de guerra, fizeram parte das tropas de artilharia, algumas chegaram a ser fuzileiras, outras dirigiram tanques. Ou seja, apesar de o espaço da guerra ser um ambiente sempre imaginado a partir de perspectivas masculinas, as mulheres tiveram participação efetiva nesse processo bélico chamado Segunda Guerra Mundial.

Essa perspectiva nos possibilita a refletir como a narrativa, a fala sobre um evento, é um privilégio dado a poucos, que chancela, neste caso, uma história que é oficial e sendo assim, acaba por marginalizar todas as outras perspectivas e narrativas sobre o mundo.

As singularidades da experiência feminina no front são talvez o aspecto mais marcante da narrativa de Svetlana. O sofrimento de estar em combate parece neutralizar e anular todas as particularidades da vivência da mulher, retirando dela aquilo que lhe confere identidade, cultura e até a própria construção social da feminilidade. Os testemunhos são variações sobre este mesmo tema: mulheres que pararam de menstruar, mulheres que sofreram a difícil tarefa de ter se acostumar a usar cuecas, mulheres que sangravam os pés por serem obrigadas a usar botas com numeração muito superior, mulheres que tinham seus cabelos raspados, mulheres vivendo sem o mínimo de condições de higiene atacadas por pulgas e outros parasitas, e ao fim e ao cabo, mulheres que sofreram julgamento moral que partia daqueles que não viveram a guerra. A memória de usar um vestido, calçar um salto alto ou passar perfume era um artifício sempre utilizado na tentativa de ganhar e viver, ao menos, uma esperança.



No trecho abaixo temos o relato de uma dessas sobreviventes, que relata a experiência do retorno após a guerra como algo marcante:


Voltei da guerra com cabelos brancos. Vinte e um anos, e minha cabeça toda branquinha. Tive um ferimento grave, uma lesão, escutava mal de um ouvido. Minha mãe me recebeu com as palavras: ‘Eu acreditei que você voltaria. Rezei por você dia e noite’. Meu irmão morreu no front. Minha mãe chorava: ‘Agora dá no mesmo ter meninos ou meninas. Mas ele, apesar de tudo, era homem, era obrigado a defender a pátria; você é uma garota. Só pedia uma coisa Deus: se você fosse mutilada, era melhor que a matassem. Ia sempre na estação. Esperar os trens. Uma vez, vi uma moça militar com o rosto queimado... Estremeci: seria você?! Depois passei a rezar por ela também’ (ALEKSIÉVITCH, 2016. p. 53)

Os testemunhos sobre um determinado evento são sempre tecidos pela memória e pela lembrança, o que acaba por constituir um terreno de silêncios e silenciamentos. O que vemos na obra de Aleksievitch é um esforço em tentar recuperar o olhar dessas mulheres sobre um evento tão doloroso. Por ter nascido na Bielorrússia, Aleksievitch teve contato direto com mulheres que lutaram e sobreviveram às investidas alemãs. Quase um milhão de mulheres participaram do Exército Soviético, um dos (se não o maior) contingente feminino no período.

Mas a presença dessas mulheres e moças foram apagadas com o tempo, apesar de todo esse quantitativo. O que observamos nas narrativas sobre a Segunda Guerra Mundial são relatos masculinos e que partindo de um local de fala privilegiado em um mundo patriarcal, generalizante e totalizante. *A guerra não tem rosto de mulher*, nos traz um entrelaçamento da narrativa de Aleksievitch e de testemunhos em primeira pessoa de centenas de mulheres das quais a autora recolheu os depoimentos em um trabalho árduo de busca daquilo que havia sido sistematicamente enterrado.

Assim, temos como produto final dois relatos: o daquelas mulheres que sobreviveram à guerra, com todas as suas mazelas, seus traumas e lembranças e o da busca da autora por esses relatos, que foram silenciados e que por tanto, se tornaram quase inacessíveis e que provocaram em Svetlana Aleksievitch uma reflexão diante desta busca.

A ganhadora do Nobel de 2015 passou a infância ouvindo das mulheres de sua família sobre as monstruosidades vividas no campo de batalha e foi a partir dessa



vivência como ouvinte que acabou por projetar esta pesquisa, cujo resultado é *A guerra não tem rosto de mulher*. A investigação de Aleksievitch se inicia em 1978 e possui encontros e desencontros, questão explicitada veementemente pela autora em sua escrita. Assim, com muito cuidado e delicadeza, a pesquisadora vai ao encontro destas mulheres, compreendendo que cada uma delas possuem um modo particular de experimentar esse passado através da narração. Existem desde aquelas que se permitem falar logo no primeiro contato com a escritora, até aquelas que precisam de um longo tempo de maturação da ideia de ser entrevistada sobre esse tema.


As pessoas me recebem e narram de formas diferentes... Uma começam a contar imediatamente, já pelo telefone: “Eu me lembro... Guardo tudinho na memória, como se fosse ontem...”. Outras postergam o encontro e a conversa por muito tempo: “Preciso me preparar... Não quero cair naquele inferno de novo...”. (ALEKSIÉVITCH, 2016. p: 144)

Sendo uma obra que tem como centralidade a perspectiva feminina, Aleksievitch não se ausenta do debate, como uma se fosse somente uma investigadora e um repositório dessas histórias, mas se coloca também, como parte deste silenciamento sofrido por mulheres. Apesar de todas as histórias sobre a guerra – sempre contadas por homens, suas vitórias e patentes – a autora por nascer e crescer na Bielorrussa, possuía desde pequena outra imagem da guerra, ou pelo menos, das histórias sobre ela.

A vila de minha infância depois da guerra era feminina. Das mulheres. Não lembro de vozes masculinas. Tanto que isso ficou comigo: quem conta a guerra são as mulheres. Choram. Cantam enquanto choram. (ALEKSIÉVITCH, 2016. p: 10)

As histórias de infância de Aleksievitch, em que mulheres contavam sobre o que havia ocorrido na guerra, se diferiam daquelas relatadas nos livros de histórias, que ainda de acordo com a própria autora, eram muitos, durante sua vida. A memória da guerra era muito forte ainda, não só em sua vivência, mas em toda a Rússia pós União Soviética.

E, ao fim da guerra, com a vitória dos russos, o que sobra dessas mulheres, testemunhas vivas da batalha? Além do trauma da experiência, a guerra deixou um



silêncio quebrado apenas agora, na reunião desses relatos compilados por Svetlana. A obra permite dar a voz àquelas que foram silenciadas pelos homens, sujeitos que julgam incapazes ou fantasiosos os relatos femininos sobre a guerra. Ou seja, além de ter de lidar com seus próprios traumas, as mulheres se veem impedidas de contar suas vivências pelos companheiros de luta, como se fosse exclusividade da voz masculina o direito de falar.


A interdição masculina das falas sobre a guerra a partir das vozes femininas se torna evidente durante toda a tessitura da obra de Aleksievitch, se colocando como mais um empecilho a ser superado para a realização do trabalho.

Os homens... A contragosto eles deixam as mulheres entrar em sua guerra, em seu território.
Fui procurar uma mulher na fábrica de tratores de Minsk; ela tinha sido francoatiradora. E famosa. Apareceu mais de uma vez em manchetes de jornal. As amigas dela me deram o número o telefone de sua casa em Moscou, mas era antigo. Sobrenome também, eu só tinha o de solteira. Fui à fábrica onde, como eu sabia, ela trabalhava, e no departamento pessoal escutei dos homens (do diretor da fábrica e do chefe do departamento): “Por acaso falta homem para isso? Para que você quer essas histórias de mulher? Fantasias de mulher...”. Os homens tinham medo de que elas não contassem direito a guerra. (ALEKSIÉVITCH, 2016. p: 21)

Traçando um caminho de diálogo entre a experiência e a obra de Aleksievitch, nos debruçamos sobre o trabalho de Jeanne Marie Gagnebin em *Lembrar, Escrever e Esquecer* (2009), que procura tecer uma reflexão o trânsito entre o lembrar e o esquecer, mantendo um diálogo com a obra de Walter Benjamin.

A perda da experiência acarreta um outro desaparecimento, o das formas tradicionais de narrativa, de narração, que têm sua fonte nessa comunidade e nessa transmissibilidade. As razões dessa dupla desaparecimento provêm de fatores históricos que, segundo Benjamin, culminaram com as atrocidades da Grande Guerra — hoje, sabemos que a Primeira Guerra Mundial foi somente o começo desse processo. Os sobreviventes que voltaram das trincheiras, observa Benjamin, voltaram mudos. Por quê? Porque aquilo que vivenciaram não podia mais ser assimilado por palavras (GAGNEBIN, 2006. p: 50/51).

Essa observação de Benjamin sobre a mudez daqueles que retornaram do front foi amplamente aceita e realmente se aplicam em alguns casos. Porém, essa mudez não



dá conta de toda uma vivência da guerra, das suas batalhas. Ainda mais quando voltamos nosso olhar para a perspectiva feminina sobre a guerra.


Esses relatos, diferentemente do que observa Benjamim, não foram sofreram apenas o trauma “porque aquilo que vivenciaram não podia mais ser assimilado por palavras”, mas por uma condição social que determina o local de fala das mulheres e suas vivências.

Benjamim nos coloca que a “guerra não enriqueceu o sujeito de experiência, mas sim o deixou mudo”, porém, nos questionamos quem é o sujeito que se refere Benjamim. O trauma da batalha foi experimentado de diferentes formas, porém, o direito de fala foi dado aos homens, aqueles que deveriam obrigatoriamente ir à guerra, defender sua pátria. Para as mulheres, o retorno do front não significou as honrarias e glórias daquilo ao que haviam sobrevivido e batalhado tão bravamente.

O que podemos inferir dessa disparidade de tratamentos passa pela condição feminina dentro da sociedade ocidental, que a encara como uma espécie de cidadã de segunda classe. Essa organização social que marginaliza a mulher e sua vivência não é uma novidade do século XX, mas uma construção histórica e social que encontra suas origens nos primórdios de estruturas patriarcais.

Essa condição de inferioridade delegada a figura da mulher muito tem a ver com “destino biológico” que entende a mulher como inferior ao homem em sua força física, sua capacidade intelectual, sendo relegada simplesmente a reprodução no papel da maternidade. Simone de Beauvoir em *O segundo sexo: a experiência vivida* (1980) tece uma reflexão sobre como tanto a condição feminina quanto a masculina pouco tem a ver com a disposição biológica do sujeito, mas com uma construção social que impõe esses papéis de gênero dentro da sociedade.

Beauvoir argumenta que a palavra “ser” deve ser entendida sob a ótica hegeliana, compreendendo que “ser” quando tratamos da mulher está ligado a “ser inferior” e nesse sentido, a uma substancialidade, como se ser mulher deliberadamente significasse ser incapaz, algo que fosse de sua natureza. Dessa forma, Beauvoir coloca que “ser é ter-se tornado, é ter sido feito tal qual se manifesta”, saindo da ideia de que “ser inferior” é natural, mas uma condição imposta – que para se concretizar há uma contraposição entre esse “ser inferior” e alguém ou algum grupo que se manifesta como superior.



Compreendendo isto, vemos que a condição social ao qual a mulher é relegada passa por essa interdição em que um grupo se coloca superior. Assim, chegamos a máxima da autora: “não se nasce mulher, torna-se mulher”. O tornar-se mulher está diretamente ligado ao modo que a fêmea humana é socializada e o mesmo se aplica ao macho humano, que se torna homem diante das condições sociais que são colocadas em sua experiência.


A mulher, marcada por seu sexo, tem seu discurso deslegitimado e com isso, sua participação na história oficial é negada, tida majoritariamente como incapaz de falar por si, em um discurso recorrente de incoerência e imprecisão atingida por fortes emoções. A professora brasileira Maria Lúcia Rocha Coutinho traz em um de seus trabalhos uma importante observação sobre a relação entre figura da mulher e a história oficial:

Faz-se necessário remover a mulher da posição de obscuridade em que ela se tem mantido por séculos nos livros e compêndios tradicionais da história. Afinal, sem ela a história mesmo como tem sido escrita em seu sentido mais amplo e convencional, fica incompleta e, inevitavelmente, incorreta. (ROCHA-COUTINHO, 1994. p: 15)

Setenta e dois anos após o término da guerra, temos um exercício realizado por Aleksiévitich de busca dessa experiência inominável, e vemos como a ausência do discurso feminino interfere diretamente com a imagem que temos da presença da Rússia na Grande Guerra. Na história oficial – a salvo de poucas exceções – a figura da mulher aparece em um local de protagonismo e ainda nessas ocasiões, seu próprio discurso é negligenciado, não lhe sendo concedida a mesma oportunidade de falar até mesmo sobre sua própria história.

O espaço ocupado pela história oficial demanda uma reverência a memória, que se corporifica de diversas formas, entre elas, a comemoração e a celebração dessa memória. Jeanne Marie Gagnebin realiza uma importante reflexão a este respeito:

[...] então o discurso sobre o dever de memória corre o risco de recair na ineficácia dos bons sentimentos ou, pior ainda, numa espécie de celebração vazia, rapidamente confiscada pela história oficial. Propria, então, uma distinção entre a atividade de *comemoração*, que desliza perigosamente para o religioso ou, então, para as celebrações de Estados, com paradas e bandeiras, e um outro conceito, o de *rememoração*, assim traduzindo aquilo que Benjamin chama de



Eingedenken, em oposição à *Erinnerung* de Hegel e às várias formas de apologia. (GAGNEBIN, 2009. p: 54)


Gagnebin nos traz a contraposição entre as ideias de *comemoração* e *rememoração*, de forma que a comemoração, que abrangida pela história oficial, promove um entendimento de memória em que reverência por meio da solenidade para com o passado. Nessa celebração que é ligada com a história oficial, a história das mulheres, por ser marginalizado, não participa ativamente. Homenagens como a nomeação de ruas e avenidas, monumentos de vínculo com a memória tomam como referente a história oficial e esta não contempla a presença feminina na guerra e suas narrativas, por exemplo. A apresentação que muitas vezes é feita da história oficial é de uma história completa, que ao ostentar o estatuto de verdade, pode acabar totalizante.

Chimamanda Adichie em uma de suas falas denominada *O perigo de uma única História* nos fala sobre os riscos de se imergir em uma única história. A partir de histórias pessoais e renomada escritora nos coloca como ao “mostrar um povo como uma coisa, como uma só coisa, incontáveis vezes, é isso que ele se torna”. Compreendendo povo como grupo social, podemos inferir o mesmo sobre a condição da mulher na história. Representada em inúmeras ocasiões como uma figura frágil, débil e incapaz, a imagem que se tem da mulher muitas vezes é essa.

A rememoração, por outro lado, partiria de uma outra abordagem sobre a memória, abraçando as lacunas e abrindo espaço para aquilo que não foi dito, que não foi lembrado.

Tal rememoração implica certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalçado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança, nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não esquecer do passado, mas também agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente. (GAGNEBIN, 2009. p: 55)

Partindo da própria atividade historiadora que se abre ao desconhecido em busca de conhecimento, a rememoração compreende os vãos que se abrem ao voltarmos nosso



olhar ao passado como uma oportunidade de apreender fatos, lembranças e discursos que por alguma razão não se fazem conhecer.

Obras como a de Svetlana transformam nossa percepção da experiência de guerra no século XX e colocam a figura feminina em seu lugar de direito: como sujeito de suas ações, afirmando-se como indivíduo produtor/autor de suas próprias memórias, modificando, por fim, o entendimento do que é a espantosa vivência no front e os lugares da mulher nessa ação humana.

Referências bibliográficas

ADICHIE, Chimamanda. *O Perigo de uma Única História*. In: Ted's Talks. Disponível em:

http://www.ted.com/talks/lang/por_br/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html

_____. *Sejamos Todos Feministas*. Rio de Janeiro: Companhia das

Letras, 2012. ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *A guerra não tem rosto de mulher*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BEAUVOIR, Simone. *Segundo Sexo (Vol. 1)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROCHA-COUTINHO, M.L. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

YATES, Frances Amelia. *A arte da memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SÉRGIO SAMPAIO OU TRAÇOS DE UMA MÔNADA DANIFICADA

Jorge Luís Verly Barbosa (Ufes/Fapes)¹


Resumo: Partindo da monadologia – e dos acúmulos, expansões e dissonâncias que o conceito teve ao longo dos tempos –, este trabalho se propõe a discutir alguns traços do binômio vida-obra em Sérgio Sampaio, visto como uma mônada da década de 1970, em um Brasil profundamente marcado pela barbárie instituída pela ditadura militar. Tendo também como aporte o conceito de "vida danificada" (Adorno), nosso intento é o de mostrar como as canções de Sampaio podem ser lidas como, para usar a terminologia leibniziana, janelas em que se pode ver estampado o horror em um país marcado pela quase sempre arbitrária ação da história sobre os indivíduos.

Palavras-chave: Sérgio Sampaio; Monadologia; Vida danificada.

Iumna Maria Simon e Vinícius Dantas, em “Poesia ruim, sociedade pior” (1985), em que refletem de modo crítico a respeito da poesia brasileira da chamada geração pós-utópica, em especial a Poesia Marginal, apontam existir um intervalo entre grande momento utópico da poesia brasileira como espaço de crítica, transformação social e autonomia (e que teria no Concretismo, de um lado, e na “esquerda poético-nacionalista”, de outro, seu momento culminante) e sua capitulação diante da indústria cultural e da padronização imposta pela sociedade de consumo (a geração 70 e 80). Para eles, o hiato entre esses dois momentos da cultura nacional teria produzido, sobretudo no final da década de 1960 e meados da de 1970, uma trupe de artistas e de movimentos estéticos que estavam mediados tanto pelo clima de recrudescimento do regime militar (em especial após o AI-5), quanto pelo contexto global de desesperança marcado pelo avanço cada vez mais irreversível da indústria cultural (SIMON, DANTAS, 1985, p. 52). Entre esses, os dois autores citam Glauber Rocha, Júlio Bressane e Caetano Veloso. Por minha conta, penso que podemos incluir também o capixaba Sérgio Sampaio como um dos artistas que foram capazes de construir uma obra que catalisasse essas questões e as pusesse no centro de sua estética.


Sérgio Sampaio. O maldito compositor popular. O, como o título de uma de suas canções sinalizada, Velho Bandido que, mais de vinte anos após seu desaparecimento precoce (1994), permanece pouco conhecido e ainda mal compreendido como figura e como artista. Na toada adorniana, recorro a um conceito que parece certo como predicado para a curta e intensa trajetória do compositor de Cachoeiro de Itapemirim.

¹ Graduado em História (Fafic), Mestre em Letras (Ufes) e doutorando em Letras (Ufes). Contato: jorgeverly@uol.com.br.




Trata-se da ideia de “vida danificada”, presente de maneira central em *Minima moralia* (1951), obra composta por aforismos que refletem os mais diversos momentos, planos, experiências, situações e transformações da vida no momento central da barbárie do século XX – a ascensão do nazi-fascismo, a Segunda Guerra, a Shoah – sob a “perspectiva do dano” e seus efeitos não no total social, mas nos momentos de expressão do particular. Adorno se detém na situação de apuro em que se encontram os sujeitos naquele momento da história, encurralados pelas transformações por que passam suas vidas diante da presença inescapável do mal e que tem na parte muito mais visibilidade que no todo, um todo que, como sabemos, viu-se engolfado pela ideia de progresso e de avanço, responsáveis por esconder os traços maléficos e os dados de catástrofe que mediatizaram a vida no século XX. São nos pequenos instantes de contato com o avanço técnico, com a cultura de massas, com a própria paisagem planejada que tomou conta do mundo, que a imbricação entre progresso e barbárie torna-se mais evidente. A proposta que faço neste texto é a de que tomemos o caráter marginal – excluído, portanto, do todo social – como parâmetro para uma “leitura” de Sérgio Sampaio durante as décadas de 1960 e 1970, período de sua maturação e produção artística. Sob a perspectiva do dano e, mais, da *dissidência* ao todo imposto como regra normativa do viver, a trajetória do compositor parece mais significativa, tanto mais quando vista também como fragmento, como mônada.

A mônada, como se sabe, é a parte que contém o todo, o particular que guarda em si a marca histórica do universal. Leibniz, em sua *Monadologia* (1714), também ela composta de fragmentos (aforismos), escreve que elas são “substâncias simples que entram nos compostos. Simples, quer dizer: sem partes” (LEIBNIZ, 1983, p. 105). O filósofo sustenta que há na natureza, seres e coisas, elementos através das quais é possível vislumbrar o total da natureza em si, uma vez que esses mesmos elementos (substâncias), por seu caráter simples e não-cindido, funcionam como um espelho da totalidade. Adiante, Leibniz, já numa abordagem mais estritamente metafísica, assinala que o “corpo” da mônada exprime em sua particularidade “todo o universo”, embora lhe pertença de modo particular. O universal encontra no corpo sua expressão mais plena. Pensando nesta tese a partir de uma mirada mais social, é possível sustentar que certos sujeitos catalisam em seus corpos físicos os sinais particulares das sociedades a que pertencem. Ou, ampliando um pouco mais a análise, há na trajetória desses mesmos




sujeitos as marcas da história da qual compartilham. É o caso de Sérgio Sampaio. Como uma mônada dos anos 1970, o compositor traz tanto em seu viver como em sua obra as marcas das arbitrariedades pelas quais o Brasil se viu submetido naqueles tempos. Isso se pode ler tanto em canções como “Eu quero é botar meu bloco na rua”, como em sua recusa em ceder aos apelos mercadológicos e, em nome dos princípios de padronização da indústria cultural, compor novos “blocos na rua”, novos *hits* que apenas reproduziriam de maneira esquemática aquela canção de sucesso. Há no binômio obra-corpo uma presença indelével do tempo histórico. Gabriel Tarde, em “Monadologia e sociedade” (1895), parte do princípio central de Leibniz, i. e., de que a mônada seria a parte indissolúvel do todo presente nos elementos naturais, para apontar uma analogia entre os dados biológicos e os sociais, no sentido de que assim como os seres contêm as marcas dos estágios evolutivos pelos quais passaram ao longo dos tempos – das moléculas aos seres de natureza mais complexa, por exemplo –, também as sociedades chegaram a um estágio de civilização a partir da superação de seus estágios iniciais de barbárie (TARDE, 2007, p. 83). Todas as instituições, organizações, a epistemologia e a própria filosofia obedeceriam a esta ordem original, corroborando a tese leibniziana de que o todo reside de maneira irrenunciável no particular. Nessa linha, temos em Walter Benjamin (*A origem do drama barroco alemão*, 1928) outro momento central da construção do conceito de mônada; para Benjamin, a monadologia se dá na própria história da construção da filosofia e que contém a ideia de totalidade, trazendo em si os opostos presentes na realidade (dialética). Por esta razão, a “ideia” (e também os seres, as formas e as obras) apresenta uma relação natural com a história, uma vez que os seres que entram em contato com ela estão também eles imbuídos de elementos pré e pós-históricos. A obra de arte, também mônada, realiza uma antecipação da história na qual está contida, sendo marcada pela reprodução dessa mesma história, i. e., em seus momentos estéticos pode-se enxergar traços indefectíveis do contexto que a fez nascer e também alguns indícios daquilo que virá, pois é apenas por meio do particular que ela de fato adquire um caráter de totalidade. Para Benjamin, a mônada é “imagem abreviada do mundo” (BENJAMIN, 2013, p. 87). A partir dessa ideia de representação do todo pela parte – pensando que a parte, mônada, contém uma imagem que é a própria imagem da história e que é representada por ela – é que se torna possível uma compreensão da vida de Sérgio Sampaio: lê-lo como uma



mônada que tem em si a contingência história, sobretudo a década de 1970, representada pelas outras pequenas mônadas que são as suas canções.

Chego ao aforismo de número 97 de *Minima moralia*, intitulado por Adorno justamente de “Mônada”. Numa leitura de algum modo complementar às de Leibniz, Tarde e Benjamin, o filósofo frankfurtiano também assentirá no caráter de parte do todo que é essencialmente atribuído à mônada enquanto extrato da vida coletiva. No entanto, a visão que ele apresenta é a de uma “mônada danificada”, o que resulta numa visada mais estritamente social. A crítica de Adorno à individuação recai sobre o fato de que o sujeito perde cada vez mais o seu caráter monadológico “positivo”, ou seja, o seu potencial de sujeito socialmente construído para mergulhar numa absolutização de seu ser individual. Assim, também monadologicamente, os interesses do mercado e da sociedade por ele administrada passam a ser nele cristalizados, integrando essa mesma individuação. Ao dizer que “o indivíduo deve sua cristalização às formas da economia política” (ADORNO, 1992, p. 130), ressalta que temos nossa própria constituição enquanto indivíduos mediada pela história (na mesma linha do que foi proposto por Benjamin), o que faz de nós, essencialmente, mônadas. Por outro lado, o que lhe confere certa resistência, certa liberdade face à organização social, é a ideia de que o indivíduo tem, ainda que de forma mediada, a “lei preestabelecida da exploração” (Idem, p. 131). Por outras palavras: em sua fixação de caráter está a *marca* deste tempo e que é administrado. Sendo assim, na medida em que o sujeito é por constituição monadológico, a sua decadência é a própria decadência da sociedade. Por esta razão, Adorno considera reacionária a crítica da cultura (Huxley e Jaspers são citados por ele) que centra no indivíduo as causas para o declínio social, apontando como fator preponderante da crise da sociedade e sua inadaptação a ela. Trata-se de uma invectiva recorrente na obra adorniana, segunda a qual a culpa sobre a regressão social e a barbárie a ela inerente é fruto do próprio declínio do homem, um raciocínio que é negado pelo caráter monadológico que os homens têm em si: se o indivíduo apresenta um caráter danificado, é o próprio mundo que se encontra danificado. Do mesmo modo, ao discutir a decadência do espírito em face da mercantilização cada vez mais veloz da vida, Adorno aponta como causa da estupificação dos homens diante do mercado não o próprio homem, mas sim o mercado que o tornou estúpido. Num exercício dialético, ele mostra que o indivíduo liberado (emancipado) é, na realidade, uma abstração social, já que mesmo “livre”, não




deixa de estar repleto de conteúdos sociais (mônadas) administrados. Ou seja, a situação social transcende a sua própria condição individual, pelo que podemos concluir que o indivíduo liberado numa sociedade administrada continua reprimido: o ideal seria, claro, a liberação da sociedade (ADORNO, 1992, p. 132). Conclui-se que se individuação profunda serve apenas para que o homem capitule diante da barbárie, posto que despido dos conteúdos sociais liberados que fariam oposição a ela. Para reverter esse quadro, há que se abandonar o caráter monadológico equivocado (que é a cristalização da administração social no indivíduo) e resgatar os mesmos conteúdos emancipatórios de uma maneira coletiva.

“Há quem diga”


“Eu quero é botar meu bloco na rua” é a porta de entrada para a maioria dos ouvintes, de ontem e de hoje, na obra de Sérgio Sampaio. É fato que uma parte significativa desses não ultrapassa esta porta, ficando retida no aspecto de *hit* que a canção aparenta ter como marca principal. Em entrevista concedida a Zeca Baleiro para a Revista Umdegrau e que só foi divulgada após sua morte, Sampaio diz que a questão central tratada na canção foi a de “soltar os bichos” (SAMPAIO, 1989). Isso pode corroborar a relação estreita entre a canção e o momento de sua feitura (1972), em que vigia o amordaçamento e a interdição da liberdade vivida pelos artistas brasileiros diante do regime militar, o que nos leva ao conceito de mônada aplicada às obras de arte, que só podem ser compreendidas a partir da “historicidade imanente” de seus elementos estéticos. Nesta canção, eles são representados pelo diálogo empreendido entre os três elementos que compõe a forma-canção: a música, a letra e a performance. No caso da música, a opção pela marcha-rancho resulta numa escolha criativa, por ser este gênero uma espécie de avesso da alegria que é comum nos sambas tradicionalmente entoados no carnaval. É ela um suporte à reflexão ensejada pelos versos que ouvimos já na primeira estrofe:

Há quem diga que eu dormi de touca
Que perdi a boca, que eu fugi da briga
Que e caí do galho e que não vi saída
Que eu morri de medo quando o pau quebrou
(SAMPAIO, 1973)



Há que se prestar muita atenção ao “há quem diga”. Mais que as queixas de um eu contra seus acusadores, o que intriga é justamente essa oração sem sujeito que aponte a origem das acusações. Sobretudo porque, naquele ambiente em que era esperado que da boca de um compositor de música popular brasileira saíssem construções linguísticas intrincadas em que fosse possível ler o desespero brasileiro e, principalmente, encontrar algum alento para a pesadíssima barra em que todos viviam, qualquer um que não percorresse esse caminho metafórico era imediatamente visto como alienado pelo público e pelos outros compositores populares, em especial aqueles com um viés político mais evidente. “Botar o bloco na rua” passou a significar que Sampaio, em lugar de tematizar uma resistência à impossibilidade crítica imposta pela mordaza da ditadura, celebrava uma desconexão das grandes questões brasileiras, cultuava o descompromisso e a vontade de apenas curtir, sem preocupações de feitio político. A canção ganhou outro contorno e outra leitura, uma vez que mediação da indústria cultural, à revelia do desejo do compositor, transformou-a em politicamente neutra para uma parte dos ouvintes.


E aqui devemos atentar para a questão da performance. Sabemos que a canção, por sua própria constituição, é um artefato artístico híbrido. Ruth Finnegan (2008) ressalta que canção, termo amplo e sempre presente na história ao longo dos tempos, é um fenômeno essencialmente coletivo porque só existe plenamente enquanto experiência partilhada por todos (FINNEGAN, 2008, p. 15). Esse momento de partilha foi marcado, na década de 1970, pela coexistência entre os momentos performáticos realizados *in loco* pelos artistas, como shows, happenings e outras intervenções públicas e aqueles captados através dos meios técnicos, sobretudo pela figura do *long play*. Ainda que esta operação pareça estar maculada pela presença dos mecanismos de controle da indústria cultural, é possível afirmar que o ouvinte da década de 1970 que se deparava com “Eu quero é botar meu bloco na rua” em meio a um LP de canções de Sampaio estava, de algum modo, mediado pela mesma historicidade que marcou seu processo composicional e, via performance – porque, mesmo que o que se ouça apenas uma voz acompanhada de instrumentos, o corpo e a história que o envolvem podem ser percebidos nesta relação –, partilhar com ele o grito que emergia das agruras e vicissitudes impostas pela ditadura. Por esta razão, é essencial notar que a voz de Sampaio, que aparece no fonograma aos 0’25’’ cantando os versos iniciais da canção, está posta numa modulação de algum modo contida e adequada à proposta rítmica do gênero marcha-rancho, sem sobressaltos vocais



ou tonais. Trata-se de uma preparação para o que virá, utilizando para isso não os mecanismos de glamourização ou de padronização típicos do esquema da indústria cultural, cuja função é prender o ouvinte através do efeito, mas sim de atrair sua atenção a partir da seriedade da mensagem que vai se estabelecendo na performance. É então que, aos 1'10'', explode o refrão, cantado numa modulação imediatamente mais alta que o tom anteriormente usado. Os versos “Eu quero é botar meu bloco na rua / brincar, botar pra gemer / Eu quero botar meu bloco na rua, gingar pra dar e vender” (SAMPAIO, 1973), performatizados na agora amplificada voz do compositor, dando a impressão de coro, realizam-se, enfim, como o berro contra a arbitrariedade, contra a interdição e, também, contra a necessidade de uma canção que se valesse de artifícios mais “explícitos” para o exercício político. Essa mesma ordem é seguida na segunda parte da canção, quando os versos da terceira e quartas estrofes são cantados (aos 1'59''), outra vez numa modulação uniforme, para uma nova explosão do refrão (2'21''), num processo de gradação da intensidade sonora, culminando (aos 3'00'') na repetição da primeira parte da canção, seguida outra vez do refrão numa frequência ainda mais alta, até sua conclusão num *fade out* a indicar que a voz, mesmo extinguindo-se enquanto volume é diminuído, continua a soar subjetivamente ainda por algum tempo. É esta constituição formal que confere à canção um caráter não-panfletário, tornando-a mais verdadeiramente autônoma que uma canção que trouxesse um chamado mais explícito aos ouvintes. Isso se torna ainda mais claro quando pensamos que é o “eu” quem quer botar seu bloco na rua, e não o “nós” que “devemos” colocá-lo. Se cotejarmos a canção de Sampaio com os célebres “hinos” produzidos no momento anterior ao AI-5, quando ainda era possível arregimentar os ouvintes em torno das canções de viés notadamente político, essa diferença se apresenta ainda mais evidente. Em lugar de um coletivo dirigido, um eu autônomo. E é pela forma que essa autonomia atinge o ouvinte e não apenas pelo conteúdo mais evidente que ela possa transmitir. Eis a chave de compreensão da canção, para além da suposta neutralidade atribuída por parte do público e de outros compositores populares.


“E olhando essas luzes que se apagam lentamente”

Outro elemento monadológico presente no cancionário e na vida sampaiana é o trato criativo que o compositor conferiu ao movimento contracultural. Ainda que de forma difusa e não organizada, a contracultura teve como fito, entre outras coisas, o de barrar a repressão e a administração impostas pela vida vivida sob a égide do capitalismo tardio,




partindo do aspecto chamado “solar” de sua configuração como movimento. No entanto, no ensaio “A temática noturna no rock pós-tropicalista” (2003), Paulo Henriques Britto destaca que as canções brasileiras da década de 1970, herdeiras do tropicalismo, em lugar de se constituírem como ecos da contracultura, através das guitarras roqueiras e das atitudes marginais e solares contra o sistema, viram-se marcadas pelas temáticas do “desespero, fracasso, solidão e loucura” (BRITTO, 2003). Para o autor, se a contracultura permaneceu nas atitudes e gestos de alguns grupos ligados à vida juvenil, a música brasileira pós-tropicalista “abandonará” esse caráter mais positivo para performatizar o desespero e a derrota daqueles tempos. Sérgio Sampaio, visto outra vez como mônada, como janela em que se pode enxergar os elementos históricos e sociais daquele momento catastrófico do Brasil, é um dos que representam este aspecto noturno da derrota da contracultura. Uma mirada no punhado de canções que escreveu nos anos 1970 e que aparecem nos seus dois discos lançados no período, *Eu quero é botar meu bloco na rua* (1973) e *Tem que acontecer* (1976), dá um poderoso testemunho de como a música brasileira estava vestida de fracasso e de desesperança: palavras como “terror” (“Filme de terror”), “morte” (“Pobre meu pai”), “labirintos”, “cinzas” (“Labirintos negros”), “cala” (“Eu sou aquele que disse”), “barra” (“Não tenha medo, não” e “O que pintar, pintou”), “hospício”, “porão” (“Que loucura!”), “pecados” (“Cabras pastando”), “cansada”, “baleada”, “chumbada”, “arriada”, “abandonada” (“Tem que acontecer”), “sofro” e “padece” (“Quanto mais”) formam um terrível rol de elementos presentes na vida derrotada em que os brasileiros, privados da utopia ensaiada na década de 1960, eram agora forçados a viver. A fim de exemplificar o caráter de fracasso geracional e que está presente no cancionário sampaiano, torno a nem sempre lembrada “A luz e a semente”. Eis sua letra:

Eu, embora seja um menino, sou mais um barco vazio
Eu, embora seja um menino, sou mais um copo sem vinho
Eu, embora seja um menino, sou mais um gato vadio
Eu, embora seja um menino, sou mais um pobre felino
E tropeçando bêbado pelas calçadas
Me recordando de não ter bebido nada
E olhando essas luzes que se apagam lentamente
Eu sou a luz e semente
(SAMPAIO, 1976)



Seu arranjo musical está assentado na formação flauta-teclado eletrônico-bateria, o que a situa menos como uma canção roqueira e mais como uma balada, gênero que, tendo origem no medievo, foi apropriado pela música americana e está na gênese dos *standards*. No Brasil dos 1970, o gênero estava presente em canções compostas e/ou interpretadas por nomes tão diversos como Agnaldo Timóteo, Secos e Molhados e Maria Bethânia. O fato é que a balada aqui ganhou uma conotação tão ou ainda mais romântica do que a presente no contexto americano, sendo um veículo para a destilação de mágoas de amor, de dores por casos desfeitos e por juras de vingança contra traições e desencantos amorosos. Na canção de Sampaio, contudo, a balada está presente menos como tema e mais como forma musical para a sustentação de um discurso que exprime as dores existenciais e a dureza de uma vida em que as possibilidades estão já em estado de fracasso desde sua origem. O verso inicial traz a presença central do “eu”; no entanto, é um eu que em lugar de sugerir potência e capacidade decisória, marca logo sua condição de derrota: a presença da concessiva “embora seja um menino”, seguida do “sou mais um barco vazio”, é uma evidência da situação incontornável de engolfamento que, se é coletiva por força do contexto político-social brasileiro, tem no indivíduo uma expressão mais contundente. As contraposições entre o novo (“embora seja um menino”) e as diversas interdições que se seguem (“sou mais um”: “barco vazio”, “copo sem vinho”, “gato vadio” e “pobre felino”), reforçam esse aspecto de falência individual, o que é um outro sinal de abandono do clima solar para a assunção de uma noite proibitiva e aprisionadora. A segunda estrofe traz uma referência ao uso de drogas que, se conectadas claramente ao movimento contracultural, acabam aqui filtradas pelo aspecto noturno da contracultura brasileira. Ao cantar “E tropeçando bêbado pelas calçadas / me recordando de não ter bebido nada”, Sampaio faz uma alusão a este estado de permanente entorpecimento, mas com um componente diverso daquilo expresso no ideário contracultural, pois em vez do álcool (ou das drogas lisérgicas), é a própria realidade que o faz andar em errático tropeço pelas ruas brasileiras. E é em seguida que a recusa ao clima solar se faz mais potente, podendo ser ouvido no verso “olhando essas luzes que se apagam lentamente”. A ideia de luzes se apagando é um outro indício do caráter sombrio que a contracultura brasileira, como a indicar um crepúsculo proveniente da empiria social.



Paulo Henriques Britto lembra que outra característica da música pós-tropicalista é a assunção da falência utópica. Segundo ele, muitos compositores tematizaram o encerramento da era de sonho e o fim mesmo de qualquer possibilidade de uma sociedade mais livre e socialmente mais justa, inclusive com “a apropriação irônica do vocabulário político da música engajada [e que é] deslocado para o indivíduo derrotado e só” (BRITTO, 2003) Nessa linha, o fracasso da utopia tem razão no fracasso da coletividade que, em lugar de uma organização política desejosa de revolução, passa a ser organizada de modo homogêneo e acrítico em nome das ideias de segurança nacional, de ordem social e de progresso econômico impostos pela ditadura. Diante da impossibilidade de reorganizar coletivamente os sujeitos em defesa da sociedade pensada na década anterior, a música brasileira performatiza essa solidão individual em face da morte da esperança. No final de “A luz e a semente”, no entanto, Sérgio Sampaio parece reverter em certa medida essa lógica derrotada e, ainda que centrando seu discurso na figura do indivíduo solitário e em estado de fracasso, confere à sua persona uma centelha ainda desse devir utópico ao encerrar sua canção com os belos versos, “eu sou a luz e a semente”. Se a noite é o tom que substitui a melodia solar da contracultura, Sampaio retoma a ideia de luz, mas com um componente embrionário: a luz está acesa no estágio primitivo de semente, podendo brotar um dia desses.

Esta parece ser a utopia negativa realizada pelo cancionista sampaiano, a de romper com o mundo administrado e com o sua carga de barbárie (e que no Brasil dos anos 1970 teve na ditadura militar um de seus mais nefastos momentos) através de uma arte que não fosse panfleto e nem rendição – não-autônoma, portanto –, mas retrato desse mesmo mundo e que se encontra inscrito na forma enquanto “conteúdo sedimentado” (ADORNO, 2013, p. 17), pois, sendo mônada, trouxe no particular de cada canção, expresso em seu feitiço formal, os tempos iníquos que atravessou. Desse modo, a barbárie que tematizou sua obra está presente não como tema ou sua diluição em conteúdo panfletário, denunciamento político ou voz geracional, mas sim como conteúdo de verdade colado ao estético.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Mourão. 2 ed. Lisboa: Edições 70, 2013.

BENJAMIN, Walter. Monadologia. IN: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. 2 ed. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 35-37.

BRITTO, Paulo Henriques. A temática noturna no rock pós-tropicalista. Disponível em: tropicalia.com.br/leituras-complementares/a-tematica-noturna-no-rock-pos-tropicalista. Acesso em 17 de abril de 2017.

DANTAS, Vinícius. SIMON, Iumna Maria. Poesia ruim, sociedade pior. *Revista Novos Estudos / Cebrap*. São Paulo, nº 12. 1985, p. 48-61.


FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs). *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Faperj/7 Letras, 2008, p. 15-43.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. A monadologia. Tradução de Marilena Chauí. IN: *Newton, Leibniz*. 2 ed. São Paulo: Abril Cultura, 1983, p. 101-115.

SAMPAIO, Sérgio. A luz e a semente. Intérprete: Sérgio Sampaio. IN: SAMPAIO, Sérgio. *Tem que acontecer*. Rio de Janeiro: Continental, 1976. 1 LP. Faixa 7.

SAMPAIO, Sérgio. Entrevista concedida a Zeca Baleiro para a Revista Umdegrau (não publicada), 1989. Disponível em: vivasampaio.com.br/entrevista-de-sergio-sampaio-a-revista-umdegrau-de-zeca-baleiro/. Acesso em 28 de março de 2017.

SAMPAIO, Sérgio. Eu quero é botar meu bloco na rua. Intérprete: Sérgio Sampaio. IN: SAMPAIO, Sérgio. *Eu quero é botar meu bloco na rua*. Rio de Janeiro: Philips, 1973; 1 LP. Faixa 11.



TARDE, Gabriel. Monadologia e sociologia. IN: TARDE, Gabriel. *Monadologia e sociologia* e outros ensaios. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 51-131.



OS SENTIDOS DO TESTEMUNHO EM JOÃO ANTÔNIO E NA LITERATURA PERIFÉRICA: CONFLUÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS

Júlio Cezar Bastoni da Silva (UFSCar/FAPESP)¹

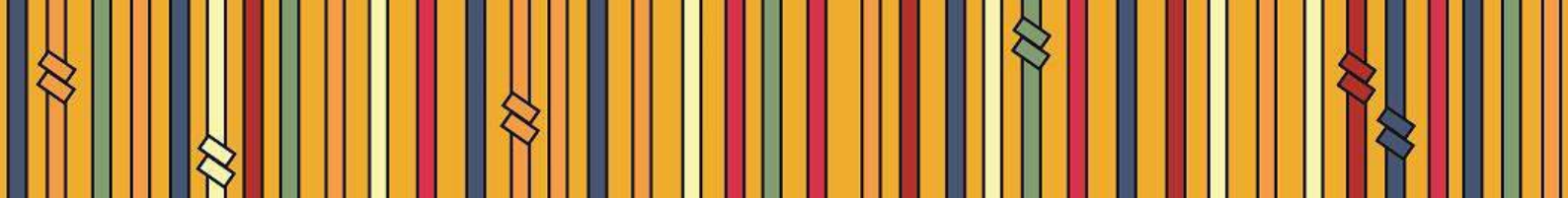
Resumo: O escritor e jornalista paulistano João Antônio é lembrado por Ferréz como uma espécie de precursor da literatura marginal. No entanto, à parte semelhanças no tocante a seus projetos literários, há diferenças no que tange à representação das classes populares brasileiras em suas produções. A proposta deste trabalho, nesse sentido, visa investigar as divergências e confluências entre a literatura de João Antônio e a literatura marginal-periférica, de modo a verificar as possíveis continuidades e descontinuidades entre tais propostas literárias.

Palavras-chave: João Antônio; Ferréz; Testemunho; Literatura e classes populares.

O *testimonio*, enquanto gênero literário, parece pertencer mais a demais literaturas latino-americanas que à brasileira, e geralmente é ligado à experiência de transformações políticas ou debacles da democracia, bem como à fala de grupos sociais ou povos subalternizados. No Brasil, como é óbvio, não faltam elementos que poderiam ensejar a sua produção ou textos que permitiriam ser pensados na relação com o gênero, inclusive possibilitando o alargamento ou a reflexão sobre suas manifestações potenciais. Porém, tal categoria, presente nos debates acadêmicos e no mercado editorial internacional já há bastante tempo, parece não encontrar manifestação idêntica no país, ao menos sob o olhar da crítica. Tal separação frente a outras literaturas do subcontinente parece envolver não apenas o fato de escrevermos no único país que tem por língua oficial o português, mas também certa presença menor da literatura brasileira na academia internacional, especialmente a norte-americana. No entanto, é possível dizer que a questão testemunhal, em nossa história literária, é fortemente presente, embora a reflexão sobre o gênero prefira voltar-se, preferencialmente, para a literatura contemporânea.

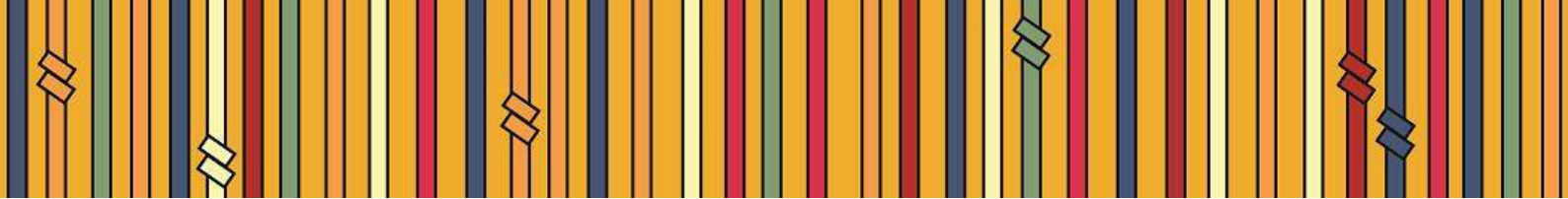
A presença de uma escritora como Carolina Maria de Jesus é certamente a figura que salta aos olhos quando se pensa na possível presença do gênero no país. Não apenas citada na revista cubana *Casa de las Americas* no sentido de um testemunho histórico brasileiro (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 32-33), também possui várias das marcas do gênero, especialmente a presença do enunciador subalterno, cuja fala, mesmo que mediada por uma espécie de “gestor” (PENNA, 2003, p. 336-337) – no caso, um editor

¹ Doutor em Estudos Literários pela UNESP, *campus* Araraquara. Contato: juliobastoni@yahoo.com.br. Processo FAPESP nº 2014/22950-3.



do próprio texto escrito, não exatamente um porta-voz, papel do jornalista Audálio Dantas em *Quarto de despejo* [1959] – é considerada como uma como uma visão “*de dentro da favela*” (DANTAS, 2007, p. 6, grifo do autor). No entanto, o livro de Carolina de Jesus não apresenta alguns dos elementos que caracterizaram o testemunho na América Latina, especialmente o viés político, no sentido de participação ou reflexão nos moldes de uma prática programática ou vinculada a grupos de pressão, movimentos sociais ou políticos, inclusive os identitários. O livro é profundamente político, enquanto *discurso*, e profundamente literário em sua natureza, mas é recuperado, segundo aqueles parâmetros, apenas na forma de uma antecessora histórica, modelo ou pioneira da chamada autorrepresentação de grupos marginalizados, especialmente da periferia urbana. De qualquer modo, não apenas *Quarto de despejo*, mas outros de seus livros menos conhecidos, podem servir para se pensar não apenas o gênero enquanto tal, mas as ocorrências brasileiras de um *teor testemunhal*, como propõe Márcio Seligmann-Silva. Esse teor testemunhal parece apontar não apenas para o teor confessional de lastro “real” ou autobiográfico, mas também para o tratamento de temas ou situações-limite, como o cárcere, a miséria, a violência (institucional ou não) etc. (2003, p. 8-9, 30-31, *passim*).

Nesse sentido, se considerarmos, de modo amplo, as possibilidades abertas pela noção de “teor testemunhal”, pode-se notar que tal característica é razoavelmente presente na literatura brasileira. Talvez, um dos primeiros e mais célebres casos seja o da literatura de Lima Barreto, escritor negro de extração social de classe média, mas descendente de escravos, e cujo convívio com a pobreza dos subúrbios o fez ser elevado à condição de precursor de uma literatura voltada para os ambientes de fora dos centros urbanos. Lima Barreto, aliás, emergiria como um pioneiro da chamada “autorrepresentação”, caso consideremos como tal a presença forte de sua subjetividade na escrita, que deságua no confessionalismo e no protesto, não apenas manifestado em romances e contos como *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* [1909] ou *Clara dos Anjos* [romance póstumo, 1948], mas também na forma da identificação ou elisão da separação tradicional entre autor e narrador, que faz presente a figura do enunciador subalterno, como obviamente acontece em seu *Diário íntimo* [póstumo, 1953] e, em especial, no infelizmente não finalizado *Cemitério dos vivos* [póstumo, 1953]. Neste, por meio da personagem Vicente Mascarenhas – um *alter ego* evidente do escritor – narra a sua experiência no Hospital Nacional de Alienados da Praia Vermelha, no Rio de Janeiro, onde fora internado em



duas ocasiões. Já considerado, pela crítica, escritor de forte veio confessional ou autobiográfico (CANDIDO, 2006, p. 47-49), Lima Barreto pode servir como uma espécie de elemento fecundador da reflexão sobre uma história genealógica – não no sentido de um precursor, apenas, mas de uma *figura* axial dessa história – da representação das classes populares brasileiras na literatura, e também da própria escritura que contempla a presença frequente do “teor testemunhal” como fator distintivo.

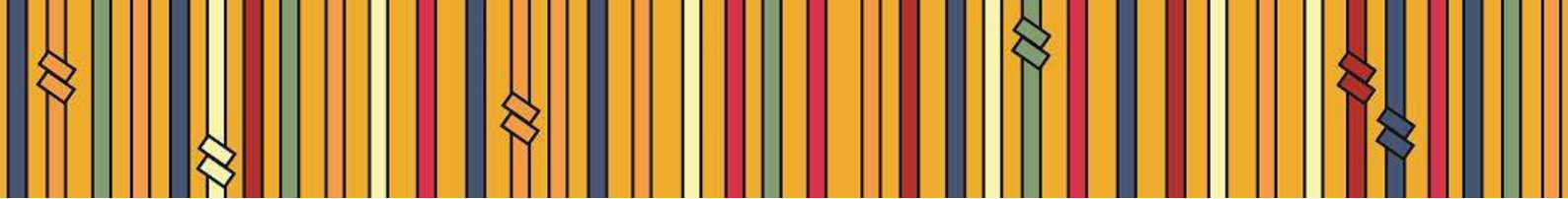
O teor testemunhal na literatura brasileira, portanto, pode ser considerado um elemento potencial para se pensar na proposta de uma história genealógica, que se organize em torno de figuras e problemas centrais cuja consideração não depende – ao menos como pressuposto – de sua progressão linear ao longo do tempo. Os dois momentos estudados neste trabalho, João Antônio e a literatura periférica, podem ser considerados elementos centrais dessa possibilidade de pensar suas produções a partir de um enfoque comparado ou historiográfico, centrado na questão da representação das classes populares na literatura brasileira e a preeminência, nesta, de uma *demandada testemunhal* que apresenta traços em comum, a partir dos quais apontam para a tradição literária, reconstruindo-a.

Entre o eu e o outro: o teor testemunhal na representação das classes populares

No “Manifesto de Abertura: Literatura Marginal” do número especial da revista *Caros Amigos*, que ficou marcada na produção e nos estudos sobre a literatura periférica brasileira, Ferréz coloca João Antônio, junto a Górkki e Plínio Marcos, como um precursor da literatura produzida por autores periféricos, um “autor da literatura marginal” (2001, p. 3). No final daquele manifesto, assinado por Ferréz, é citado um trecho do conto “Abraçado ao meu rancor” (do livro homônimo de 1986), de João Antônio, que o primeiro apresenta como um “recado pro sistema”:

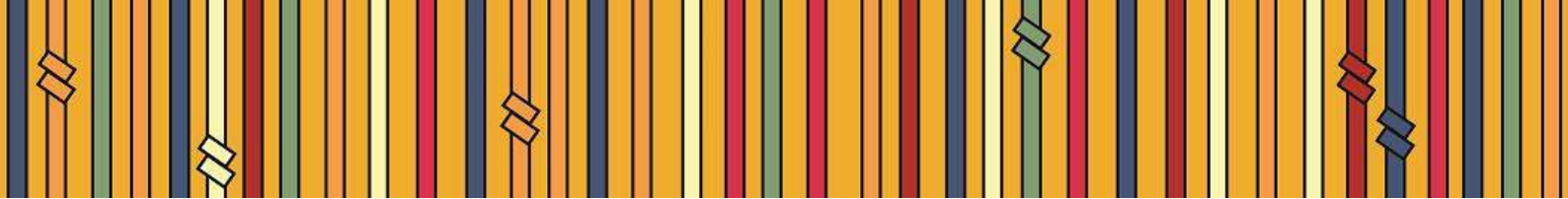
Evitem certos tipos, certos ambientes. Evitem a fala do povo, que vocês nem sabem onde mora e como. Não reportem povo, que ele fede. Não contem ruas, vidas, paixões violentas. Não se metam com o restolho que vocês não veem humanidade ali. Que vocês não percebem vida ali. E vocês não sabem escrever essas coisas. Não podem sentir certas emoções, como o ouvido humano não percebe ultra-sons (2001, p. 3; ANTÔNIO, 2012, p. 442)

O escritor Ferréz, talvez o porta-voz dessa produção que, especialmente a partir dessas publicações, passa a ser conhecida como Literatura Marginal, elege, assim, uma



tradição para essa espécie de movimento literário que agrega em torno de propostas e assuntos em comum. João Antônio e Plínio Marcos emergem, portanto, pela proposição de Ferréz, na condição de precursores de uma temática voltada às *classes populares marginalizadas*, bem como são representados como *autores marginalizados*; assim, constrói-se uma homologia básica entre os projetos literários daqueles autores e os da literatura marginal, no que se refere ao assunto central de suas produções, bem como à posição pretensamente ocupada por cada um deles frente a um campo literário projetado ou existente, tida, também, como marginalizada. Trata-se de uma operação semelhante à que o próprio João Antônio realiza em relação a Lima Barreto, a quem dedica todos seus livros, na condição de “pioneiro” (2012, p. 47) de sua literatura, no que tange a uma literatura militante e a um projeto literário eticamente fundamentado. Mais que semelhanças ou filiações propriamente estéticas, portanto, ressalta-se, num primeiro momento, a proximidade do assunto – as classes populares, o subúrbio ou a periferia – e da dimensão ética que sustenta os diferentes projetos, voltada a uma postura compreensiva e crítica da situação das classes populares brasileiras. Alguns estudos críticos acerca da literatura marginal-periférica seguem nesta senda aberta por Ferréz, notando a dimensão pioneira – especialmente no que tange ao assunto – da literatura de João Antônio para a produção contemporânea dos autores de periferia. Com Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus, Antônio Fraga, Plínio Marcos e alguns outros autores, a crítica parece estabelecer uma espécie de história genealógica desta produção literária voltada para a representação das periferias urbanas brasileiras (PATROCÍNIO, 2013). No entanto, à parte a questão do assunto, ainda são necessárias maiores comparações entre esses momentos ou figuras. Uma dessas possibilidades é justamente no tocante à relação entre ética e estética entre esses diversos autores – em suma, entre seus diferentes *projetos* – especialmente no que se refere à questão testemunhal em suas obras.

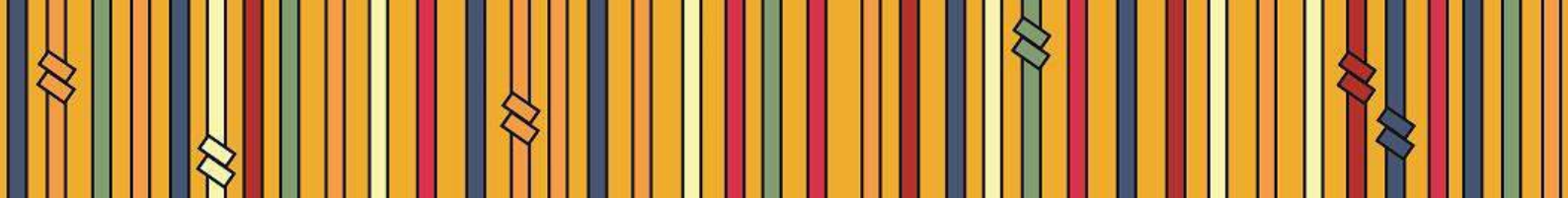
O trecho de João Antônio citado por Ferréz, justamente, pode ser entendido como chave para pensar as possíveis semelhanças relativas ao “teor testemunhal” presente na obra de ambos, ou, de modo mais geral, entre a produção de João Antônio e a literatura marginal-periférica. João Antônio, como se sabe, constrói seu projeto literário elegendo como tema central a representação das classes populares brasileiras, do trabalhador pobre ao fora-da-lei urbano, o que já foi chamado de uma “poética da exclusão” (ORNELLAS, 2008). Naquela passagem, originalmente em “Abraçado ao meu rancor”, um conto



confessional de teor “autobiográfico” (ZENI, 2016, p. 32-33), o autor-narrador se insurge contra os seus colegas de profissão, jornalistas, cujo ofício, segundo ele, é cúmplice constringido da ditadura, dos patrões e dos poderosos, e seria incapaz de representar fielmente as reais condições do povo brasileiro, já lamentáveis anteriormente, mas pioradas após a falência do “milagre” econômico da ditadura, com o inchaço urbano e o crescimento novas formas de exclusão social. Na citação de João Antônio por Ferréz, o anátema é dirigido, de outro modo, para “o sistema”. Trata-se de uma utilização que contrapõe a Literatura Marginal, ora apresentada em manifesto, às instâncias que a ela se opõem, sugeridas pela amplitude de significados que podem ser caracterizados como o “sistema”: os meios de comunicação de massa, o Estado, o mercado, as instituições educacionais, a indústria cultural etc. Há, assim, uma espécie de entrincheiramento tipicamente presente no gênero dos manifestos e sua linguagem não raro belicosa, aspecto bem reconhecível nas vanguardas literárias do século XX.

Porém, o centro da questão não está no destinatário, o “sistema”, mas na mensagem, que diz respeito à *legitimidade* para a representação das classes populares, algo presente no texto original de João Antônio e aqui recuperado como dado básico da proposição de uma literatura realizada por autores de periferia. Aqui, a questão pressupõe, ao menos, duas dimensões complementares. A primeira diz respeito ao problema da representação – a aparente confusão entre seus diferentes âmbitos, político e literário, será aqui proposital –,² sobre a legitimidade conferida (ou não) à representação do subalterno por certo tipo de literatura, “tradicional”, “marginal” ou “periférica”. Trata-se, portanto, da possibilidade ou impossibilidade de legitimidade na representação das classes populares e sua relação com o sujeito do discurso literário. Como nota João Camillo Penna, o *testimonio* latino-americano coloca em questão a representação literária de tipo tradicional, que dizia respeito à representação da formação nacional e ao estabelecimento de identidades supra-classistas, evocada seja no discurso apologético nacionalista, seja no discurso do escritor ou intelectual que é concebido como “porta-voz” do povo (2003, p. 312-313). Para o *testimonio* e, de resto, para a caracterização do “teor testemunhal” na literatura marginal-periférica, a questão se centra, portanto, na emergência possível de

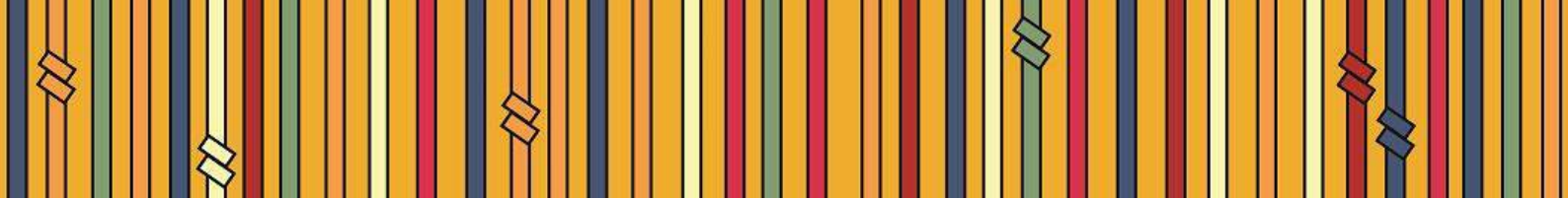
² A aproximação entre representação política e literária é discutida em “Representação e responsabilidade na narrativa brasileira contemporânea”, de Anderson Mata (2011, p. 15-39), e em diversos momentos de *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, de Regina Dalcastagnè (2012).



subjetividades anteriormente excluídas ou representadas a partir da presença necessária de uma espécie mediador cultural, que operaria a ligação entre as diferentes classes sociais.

Trata-se, portanto, da possibilidade deste sujeito subalterno ser portador de sua própria voz, representante legitimado do discurso. Aqui, aparece a segunda dimensão do problema: aquela a que se refere ao que vem sendo chamado de “lugar de fala” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 17-48), aspecto discutido em especial na crítica filiada aos estudos culturais ou pós-coloniais. O escritor periférico assumiria, assim, a fala, a produção do próprio discurso, o que se contraporá à necessidade – ou imposição – da tradução de sua imagem ou voz por meio de um intelectual mediador: “Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto” (2005, p. 9), como afirmou Ferréz. A assunção da própria “voz”, portanto, seria elemento necessário para a construção dessa literatura e a emergência de um discurso identitário a partir de um ponto de vista subalterno. Assim, o “teor testemunhal”, nessa produção, se vale de uma estratégia discursiva que enfatiza a representação direta e legítima, nos sentidos político e literário, que dispensa o porta-voz para sua entrada e participação na arena pública.

Tal estratégia, porém, não é recente e faz parte desta tradição eleita pela própria Literatura Marginal. Nas décadas de 1950 e 1960, período no Brasil comumente chamado de “populista”, a discussão sobre o papel do escritor e do intelectual como vanguarda política das classes populares, estava na ordem do dia (RIDENTI, 2014). Presente na música popular, na literatura, no teatro e nas outras artes – bem como elemento de discussão nas ciências sociais –, tal experiência, cortada pelo golpe de 1964, especialmente depois do AI-5, é colocada em questão já a partir da década seguinte, embora mantendo com ela pressupostos semelhantes. Na década de 1970, como efeito da debacle política do governo aliancista de João Goulart, bem como decorrência dos debates internos à esquerda e aos espaços cultural e intelectual brasileiros, as limitações de uma prática cultural nacional-popular ou conciliatória são repensadas em função de novos tipos e possibilidades de representação. Para a literatura, emerge como elemento importante sua relação com o jornalismo – em especial na imprensa alternativa (KUCINSKI, 2003) –, na tentativa não apenas de se constituir como sucedâneo aos meios de informação submetidos a censura, mas também, e principalmente, como forma

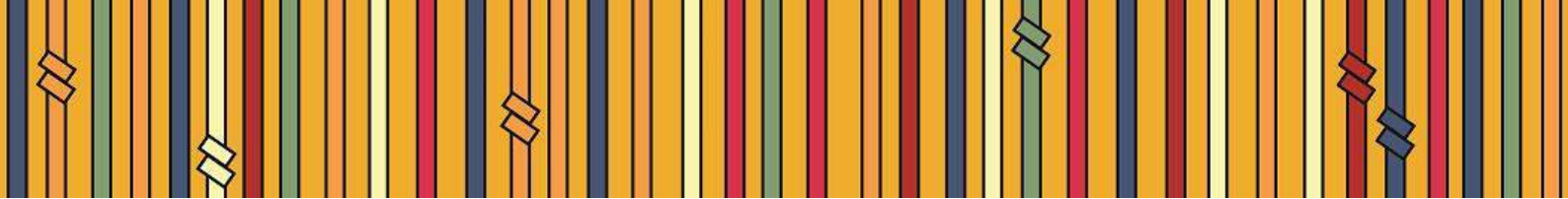


possível de estabelecer um contato com a *realidade* precária que emerge do país pós-“milagre”, bem como superar a anterior idealização projetiva de uma revolução nacional possível, própria do período populista.

Na literatura, essa discussão é especialmente evidente, e aqui João Antônio joga um papel central. Jornalista militante – no duplo sentido –, sua produção, já desde a década de 1960, parece voltar-se para a precariedade da situação das classes subalternas brasileiras, sem a projeção otimista ou voluntarista decorrente de uma postura político-programática que se centra na possibilidade da emancipação do povo brasileiro por meio da aliança entre os setores médios e a classe trabalhadora rural ou urbana, como ocorria naquela produção – lembremos do teatro de Guarnieri, Vianinha, Dias Gomes e Boal, além da literatura de Ferreira Gullar e Antonio Callado, entre outros. Embora não se livre da pecha de “populista” pela crítica (HOLLANDA E GONÇALVES, 1980, p. 56), João Antônio evita o programa político daquele momento, buscando uma possibilidade de atenção ao dado factual – que realiza em suas reportagens, além de sua literatura – e à *experiência* social brasileira, reapropriando-se do conceito de povo e identificando-o, claramente, às classes pauperizadas brasileiras, isto é, ao trabalhador, ao suburbano, ao malandro, ao bandido, à prostituta, ao moleque, etc.

A questão que emerge na proposta de João Antônio, é, assim, justamente, a questão da representação e da legitimidade. Em pesquisa realizada no acervo do escritor, notadamente em sua correspondência, podem ser flagrados momentos nos quais ele trata desta questão, tendo como antagonista a produção nacional-popular da década de 1960, na qual flagra uma perspectiva *falseadora* das reais condições do povo brasileiro. Em carta à escritora Ilka Brunhilde Laurito, o autor se distancia frente à geração do momento: “Eu acho que estou só como nunca” (10/9/1967, p. 6). Nessa carta, ainda, João Antônio destaca que falta aos jornalistas, escritores, dramaturgos e cineastas do momento uma espécie de conexão *autêntica* com o povo, que para ele caracteriza, nesses intelectuais, algo entre o postigo, o interesse meramente profissional e o oportunismo. Cita diversos: de Ignácio de Loyola Brandão a Roberto Freire, do Teatro de Arena a Glauber Rocha; destaque-se que é uma opinião reservada, e que aliás parece ter mudado da década de 1970 adiante. Afirmo João Antônio:

Porque (vai parecer demagogia política) não basta querer ser um homem do povo; é preciso se identificar inexoravelmente à coisa povo.

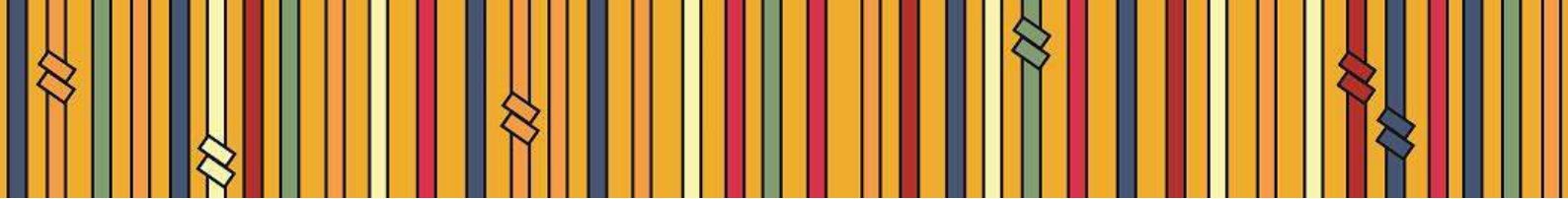


É preciso, numa expressão: ser um homem que gosta do João-ninguém, do Zé-mané, do Zé-povinho, do Tião, da Teresina e da Maricota. Mas é um gostar não-profissional, Ilka. É um gostar-amor, um gostar sem decorrências, sem interesses, sem vontade de aproveitar artisticamente. É amizade, se quiser (10/9/1967, p. 4).

Afirma ainda que o próprio povo, ou quem tem contato com ele, por diversos motivos, não escreve literatura (10/9/1967, p. 5) – aqui se explica o apreço demonstrado por ele em relação a Carolina Maria de Jesus, como se percebe em trecho de outra carta a Ilka Brunhilde Laurito.³ Colocando-se à parte das tentativas do momento, e este não parece ser apenas um ponto subjetivo, mas também postura artística e ética com relação à representação das classes populares em seu projeto literário, João Antônio diz que “só [vê suas] amizades nas infra-estruturas, nos pequenos, nos miúdos, nos tangidos, nos pés-chinelo. A esses eu amei e ainda amo” (10/9/1967, p. 4).

Tais elementos, que serão centrais na definição de seu projeto literário, deixam à mostra a perspectiva almejada em sua obra, uma adesão à experiência popular, que seja transfigurada em literatura. João Antônio, desse modo, se distancia da produção nacional-popular de teor politizante, buscando a possibilidade de exprimir, com *autenticidade*, o povo brasileiro, tendo como perspectiva latente, por conseguinte, a *legitimidade* dessa representação, que evite a projeção falseadora que nota nos outros escritores e demais intelectuais. Deve-se notar, para a compreensão deste projeto literário, a interpenetração destas duas noções: *legítimo* não é apenas aquilo que está de acordo com as leis – no que se confundiria com a noção de *legal* –, mas trata-se de uma qualidade pressupõe um *consenso*, a partir do momento em que se reconhece uma *autoridade* como representante; no caso político como para o literário, na função de mediador ou porta-voz. Se se reconhece essa *autoridade legítima* na expressão, pode-se dizer que há acordo em seu caráter de *autenticidade*, isto é, etimologicamente, aquilo que tem *autoridade*, que é *válido* ou *aprovado*. Esse exercício de análise das noções não é ocioso: elas estão no cerne das confluências e das discrepâncias entre o teor testemunhal em João Antônio e na

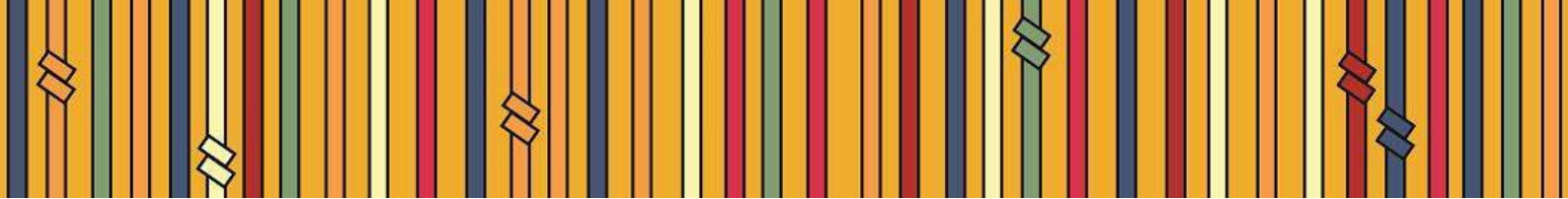
³ “‘Quarto de despejo’ – diário de uma favelada – é o livro de Carolina Maria de Jesus, que faz pensar na vida, em São Paulo e faz pensar no Brasil. Ilka, por que nossas misérias não de ser tão terríveis? O livro é povoado de coisas horríveis, tenebrosas, que chegam na ingenuidade emocionada de uma mulher que é escritora por vocação. Não tem alquimia literária e isto é um bem para ela. Sintaxe estrepada. Beleza grande nas descrições simples do arco-íris da descrição bruta de uma fome que não é a fome de Knut Hansun. Não é fome literária, nem é fome lírica. É fome de estômago, tão somente (...) (CARTA A ILKA BRUNHILDE LAURITO, 24/8/1960).



literatura marginal-periférica, e, de resto, são presentes em grande parte da literatura brasileira, em especial a que se refere à representação da alteridade de classe, o que se deu, tradicionalmente, voltada à representação da questão identitária nacional. De Alencar a Graciliano, passando por Távora e os regionalistas da virada do século, a questão da representação *autêntica* do Brasil contempla variadas propostas e contrapropostas, que remetem tanto ao momento social quanto à própria política literária.

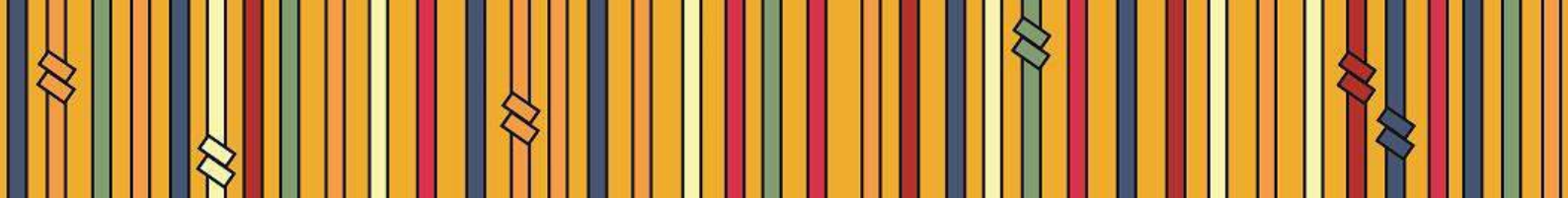
Em João Antônio, essa dimensão de seu projeto literário está exposta no ensaio-manifesto “Corpo-a-corpo com a vida”, estampado no livro *Malhação do Judas carioca*, de 1975. Tal ensaio pode ser lido como um programa para a construção de uma literatura voltada ao fato popular brasileiro, que consiga representar, portanto, com autenticidade, as classes subalternas, segundo uma perspectiva política, embora não programática, tal como a produção nacional-popular anterior. Assim, João Antônio repõe a questão já destacada anteriormente e que percorre grande parte de nossa tradição literária; trata-se da eterna petição de princípios relativa à representação adequada, *autêntica*, da nacionalidade, o que se dá, de modo geral, a partir da figuração do *povo* como elemento central para a construção ou reafirmação da identidade: “O de que carecemos, em essência, é o levantamento de realidades brasileiras, vistas de dentro para fora. Necessidade de que assumamos o compromisso com o fato de escrever sem nos distanciarmos do povo e da terra” (ANTÔNIO, 1975, p. 143-144). O texto de João Antônio possui uma linguagem que remete ao manifesto, além de se adequar plenamente à literatura de fundo militante do período, presente não apenas nele, mas também em autores como Plínio Marcos. No texto de João Antônio, o que se ressalta é a busca necessária pela representação de uma *realidade* brasileira que tenha como foco necessário as classes subalternas, a quem identifica como *povo*. Nesse sentido, em João Antônio ainda estamos na arena, digamos, tradicional de representação das classes populares: elas são encaradas enquanto um “outro” de classe, a quem é necessário, para o escritor que se queira relevante, uma busca por adesão, expressa na metáfora do *corpo-a-corpo*, isto é, não apenas a conjunção, portanto, mas o próprio atrito, a luta e a pugna por se aproximar de tal condição subalterna, de resto, geralmente precária e pauperizada.

A verificação da realidade popular, a tentativa de adesão à sua cosmovisão, portanto, compõem um panorama literário que postula a necessária busca de *autenticidade*, de *legitimidade* no tocante à caracterização das classes subalternas. Aqui,



o elemento testemunhal volta-se, portanto, para uma espécie de âmbito especular, que caberia ao autor resolver a partir de sua própria experiência junto às camadas. Repõe-se, portanto, a visão tradicional de representação da alteridade na literatura, com a sua consequente demanda de “realidade”, que contempla a necessidade de apuração e proximidade com o objeto narrado. No manifesto assinado por Ferréz, por sua vez, tal demanda retorna, o que certamente caracteriza um elemento de confluência frente a essa dimensão da literatura de João Antônio e de outros escritores de sua geração. Afirma Ferréz que a coletânea publicada na *Caros Amigos* “[mostra] as várias faces da caneta que se manifesta na favela, pra representar o grito do *verdadeiro povo brasileiro* (2001, p. 3). Aqui, embora a ideia de *povo* também se identifique com as camadas populares, bem como também advogue a necessidade de uma proximidade com a realidade dos marginalizados – dado essencial proposto em “Corpo-a-corpo com a vida” – João Antônio tem como alvo uma perspectiva totalizante, integradora, para a qual a noção de identidade nacional desempenha papel central. Na literatura marginal, tal perspectiva compõe-se a partir de uma identidade de grupos – nem de classe, tampouco “nacional” – “minoritários”: negros, indígenas, nordestinos etc., que comporiam, enquanto união estratégica, o *verdadeiro* povo. O foco não está na integração, mas na marcação da diferença, que se dá via enfrentamento.

Nesse sentido, pode-se dizer que a recuperação de João Antônio pela literatura marginal não é fortuita, mas tampouco representa uma literatura com um programa idêntico. A questão do teor testemunhal, presente e importante nos dois momentos, serve, como se vê, a propósitos ao mesmo tempo opostos e complementares: em ambos se ressalta a mesma dimensão ética e política com o horizonte crítico frente à condição de precariedade das classes subalternas, mas pressupõem, simultaneamente, atitudes diversas frente ao problema da representação da alteridade de classe. Poder-se-ia dizer, talvez, que a literatura marginal-periférica seja um salto à frente na questão; preferimos, aqui, no entanto, dizer que ela representa um *outro momento* na história da representação das classes populares brasileiras, nas quais se observa uma alvissareira ascensão de novas vozes, que propõem recontar esteticamente, a partir de seus próprios lugares de enunciação, a experiência brasileira. De qualquer modo, a eleição de uma tradição pelos autores contemporâneos pode orientar novas possibilidades de recontar história da



literatura brasileira a partir de um ponto de vista não linear, mas focado no problema básico da presença das classes subalternas em sua tradição.

Referências bibliográficas

ANTÔNIO, João. *Malhação do Judas carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. *Contos reunidos*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CANDIDO, Antonio. Os olhos, a barca e o espelho. In: _____. *A educação pela noite*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. p. 47-60.

CAROS AMIGOS. *Literatura marginal: a cultura da periferia – Ato II*. São Paulo: Editora Casa Amarela; Editora Literatura Marginal, jun. 2002.

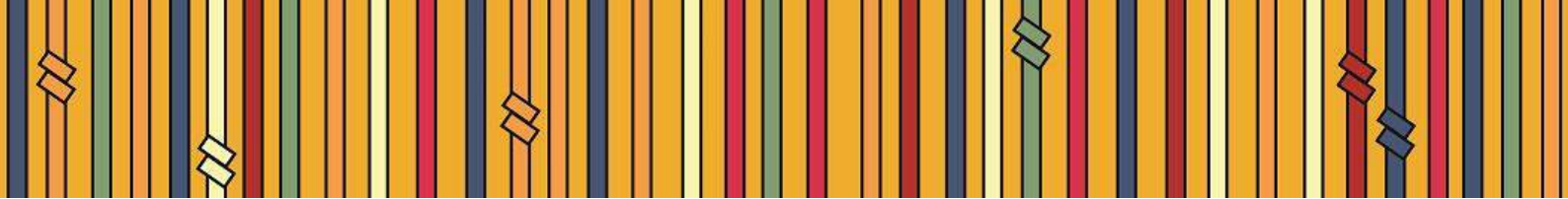
CARTA A ILKA BRUNHILDE LAURITO. Série Correspondência João Antônio. Correspondência Ilka Brunhilde Laurito e João Antônio (ativa e passiva). Caixa 2 (Exemplares correspondência ativa). 24 ago. 1960. 5 p.

_____. Série Correspondência João Antônio. Correspondência Ilka Brunhilde Laurito e João Antônio (ativa e passiva). Caixa 2 (Exemplares correspondência ativa). 10 set. 1967. 6 p.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2012.

DANTAS, Audálio. A atualidade do mundo de Carolina. In: JESUS, C. M. de. *Quarto de despejo*. 9. ed. São Paulo: Ática, 2007. p. 6-8.

FERRÉZ. Terrorismo literário. In: _____ (Org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 9-14.



HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. Política e literatura: a ficção da realidade brasileira. In: FREITAS FILHO, Armando; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Anos 70 – Literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1980. v. 2.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários nos tempos da imprensa alternativa*. 2. ed. São Paulo: EdUSP, 2003.

MATA, Luís Nunes da. Representação e responsabilidade na narrativa brasileira contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, Regina; THOMAZ, Paulo C. (Orgs.). *Pelas margens: representação na narrativa brasileira contemporânea*. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2011. p. 15-39.

ORNELLAS, Clara Ávila. *O conto na obra de João Antônio: uma poética da exclusão*. São Paulo: Linear B; FFLCH, 2008.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

PENNA, João Camilo. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.) *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. p. 297-350.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). Introdução. In: _____. *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. p. 7-44.

ZENI, Bruno. *Sinuca de malandro*. São Paulo: EdUSP, 2016.

COLEÇÃO *TRAMAS URBANAS*: UMA PERSPECTIVA DIALÓGICA E TESTEMUNHAL

Maíra Silva da Fonseca Ramos (UnB)¹

Resumo: O presente trabalho analisará, de forma bastante breve, a Coleção *Tramas Urbanas*, editada pela Aeroplano de 2007 a 2015, e sua inserção na produção literária brasileira, enfocando a almejada democratização da produção literária, com seus diferentes autores e diferentes formas de escrever. Não desconhecendo que a literatura ainda desponta como um espaço privilegiado de expressão, os autores da *Tramas Urbanas* trazem para o cenário literário uma visão bem diferente da que domina a cena atual, permitindo pensar na escrita também como forma de vencer a marginalidade social.

Palavras-chave: Democratização literária; *Tramas Urbanas*; Marginalidade.

Democratização do fazer literário: inclusão literária e cidadania


O perfil dos escritores brasileiros é bastante homogêneo, vide as conclusões da pesquisa empreendida pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da UnB, que aponta serem os escritores, em sua maioria, homens, brancos, de classe média². Da mesma forma, os personagens trazidos nos livros publicados pelo mercado editorial atual brasileiro parecem-se em demasia com seus autores, talvez porque lhes seja mais confortável falar sobre a realidade que vivenciam.

A literatura se configura como um espaço privilegiado de expressão, portanto dizer o que é literatura e o que dela não pode participar como sendo produto literário, dizer com autoridade e poder ser ouvido, dizer e fazer parte daquele círculo que será estudado pela academia ainda é uma forma de demonstração de poder.

A exclusão das classes populares da produção da literatura não é um problema que se resume ao círculo exclusivamente literário, ao revés, essa exclusão se estende a outros espaços da sociedade: como nos espaços de produção do saber (a exemplo da ausência dos grupos marginalizados na academia, o que está sendo pouco a pouco modificado com a adoção de cotas sociais/raciais nas universidades brasileiras, implementadas nos últimos anos) ou mesmo no centro de poder de tomada de decisões (o que se vê pela pouca

¹ Graduada em Direito (UNESA), Mestranda em Literatura (UnB). Contato: mairafonseca@gmail.com.

² O raio-x da pesquisa, que teve como *corpus* os romances publicados pelas três maiores editoras brasileiras até o ano de 2004, assim detecta: “Na narrativa brasileira contemporânea é marcante a ausência quase absoluta de representantes das classes populares. Estou falando aqui de produtores literários, mas a falta se estende às personagens. De maneira um tanto simplista e cometendo alguma (mas não muita) injustiça, é possível descrever nossa literatura como sendo a classe média olhando para a classe média. O que não significa que não possa haver aí boa literatura, como de fato há – mas com uma notável limitação de perspectiva.” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 18)



representatividade das classes populares nas cadeiras dos Poderes Executivo e Legislativo).

Importante aqui introduzir, mesmo que brevemente, o conceito de campo literário, cunhado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, que o entende como o espaço social, relativamente autônomo, no qual os produtores literários e outros agentes que o rodeiam (como críticos e estudiosos da literatura) geram critérios de legitimidade e prestígio, assumindo posições de poder e relações de hierarquia, alternando-se na disputa por espaço.


Campo literário seria, assim, um universo autônomo de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos, “que obedece às suas próprias leis de funcionamento e de transformação, isto é, a estrutura das relações objetivas entre as posições que ocupam os indivíduos ou grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade.” (BOURDIEU, 1996, p. 243)

A pesquisadora Regina Dalcastagnè, ao apontar que a mencionada exclusão social dos grupos marginalizados também se espalha por todos os outros segmentos sociais, acaba por questionar: o que se perde com isso? Ela mesma responde, de modo nada simplista:

Perde-se em diversidade. Há muito tempo, a narrativa vem perseguindo a multiplicidade de pontos de vista; alguns dos romances mais lembrados do século XX são justamente os que mais se aproximam dessa meta. Só que do lado de fora da obra, não há o contraponto; quer dizer, não há, no campo literário, uma pluralidade de perspectivas sociais. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 20)

A produção literária dos integrantes de grupos marginalizados impõe um novo olhar nesse campo do discurso ainda bastante uniforme. Tem importância política trazer para a produção literária essas vozes dissonantes, isso porque a própria representação artística (aqui inserida a literária) implica repercussão no debate público e, de igual modo, a luta contra a injustiça passa também pelo oportunizar acessos de expressão cultural a grupos subalternos (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 47).

E é neste cenário de ausências que surge a Coleção *Tramas Urbanas*, idealizada pela professora e crítica literária Heloísa Buarque de Hollanda, com o patrocínio da Petrobras, que traz, em seus trinta e dois títulos, editados pela Aeroplano de 2007 a 2015,



experiências que acontecem agora nas periferias brasileiras, contadas sob a ótica dos próprios protagonistas.


Os autores publicados pela *Tramas Urbanas*, oriundos das margens econômica, geográfica e social do Brasil, trazem para a literatura uma perspectiva diferente da que domina a cena literária atual, rompendo com o discurso hegemônico sobre quem pode fazer literatura. Buscando a inclusão social por meio da expressão literária e do engajamento em atividades culturais, o estudo da autoria nessas obras atende aos reclamos de democratização do fazer literário.

A perspectiva inscrita nos livros da Coleção, cujos autores são os próprios protagonistas, é a do morador da periferia, pobre, trabalhador, que em seu cotidiano vivencia a dura realidade de exclusão social e consegue mudar a própria história, reinventando seu lugar de estar no mundo. É a visão desses sujeitos, com suas experiências tão diferentes dos autores de classe-média, que é trazida para as narrativas que comporão o *corpus* da presente pesquisa.

Interessante iniciar esse trabalho refletindo sobre cidadania, que pressupõe discutir inserção na sociedade civil, afigurando-se, por si mesmo, um conceito bastante indeterminado. Pertencer a uma comunidade, fazer parte dela e sentir-se incluído, implica o reconhecimento de que o indivíduo é titular de direitos e obrigações na esfera jurídica. Contudo, os autores trazidos nesta pesquisa, embora nacionais e inseridos numa comunidade, comungam da exclusão social em decorrência da desigualdade reinante no país.

O local de fala desses autores é periférico, de igual modo a perspectiva social trazida nas obras aqui abordadas, que é a do morador da periferia que precisa superar muitas adversidades até se tornar escritor. E a escrita passa a ter uma função que extrapola aquela meramente literária: é uma maneira de vencer a marginalidade (embora ainda permaneçam marginais quanto à forma de circulação dos livros na sociedade, já que o produto literário circula distante dos grandes centros e das renomadas editoras), permitindo que as condições sociais da comunidade na qual estão inseridos sejam trazidas à vista dos leitores.

Não se pode esquecer, também, da relevante função que possui a literatura nesse aspecto: permite-se, por meio da expressão artística, em especial da escrita literária, que sujeitos de comunidades marginalizadas se expressem e sejam ouvidos. Os



marginalizados sociais podem, através da literatura, reivindicar direitos, se organizar coletivamente para a difusão de cultura na periferia, suprindo as lacunas deixadas pelo Poder Público.


A *Tramas Urbanas* e seus autores nos mostram uma periferia habitável por vezes que fazem dela o seu lugar, construindo nela a sua felicidade e o seu afeto. Os livros anunciam, segundo as palavras do professor João Camillo Penna, no prefácio ao *Polifonias Marginais* (2015) “um mundo em que os moradores de periferias seriam cidadãos com plenos direitos. Já que todos os direitos são programados pelo direito de voz, o direito que anuncia todos os outros.” (PENNA *in* TENNINA, 2015, p. 19)

Para compreendermos essa produção como literatura faz-se necessário, por vezes, alargar o conceito do que vem a ser literário. O problema, que não é novo, pode ser analisado nos diários escritos por Carolina Maria de Jesus, conhecida como a escritora que veio da favela, como a desmerecer sua escrita dotada de evidente caráter literário. O cânone e a tradição quiseram relegar os escritos da autora "da favela" ao status de mero documento.

O mesmo se dá com os livros que serão objeto deste estudo: a ficha catalográfica os relega ao status de biografia, à exceção do *Guia Afetivo da Periferia*, que é o único livro de toda a Coleção indicado como obra de ficção. Tal catalogação, inclusive, pode ser vista com perplexidade, até porque as três obras estudadas são muito semelhantes em sua maneira de (re)escrever o mundo.

E se já não fosse pouco a ficha catalográfica desses livros os relegarem ao status de “não-literatura”, a própria crítica literária, ao recusar o caráter literário a tais obras, apenas reproduz o preconceito reinante em nossa sociedade: quem tem legitimidade para falar? Quem pode escrever literatura? O que é literatura?

Os autores estudados, todos ativistas culturais que, em alguma medida, se tornam (ou se consolidam) escritores por meio da Coleção, trazem como contribuição a ideia de que a literatura pode dar visibilidade a experiências que, de outra forma, talvez não fossem conhecidas do grande público. E falo aqui tanto do conhecimento do público leitor em relação às trajetórias de vida narradas nas autobiografias editadas pela *Tramas Urbanas*, quanto dos projetos culturais difundidos nas diferentes periferias do país.



Mais que a luta por um espaço de fala ainda predominantemente branco, de classe média e elitista, os autores da *Tramas Urbanas* lutam também por justiça social e, em última medida, por uma cidadania inclusiva.


Perfil da Coleção *Tramas Urbanas*: publicações, financiamento e curadoria

Mesmo não sendo a única coleção de livros a reunir escritos de autores periféricos, uma vez que a Global Editora, também no ano de 2007, lançou a Coleção *Literatura Periférica*³, que teve como mote reproduzir, numa editora de maior porte, livros que já haviam sido lançados de forma independente pelos escritores, a *Tramas Urbanas* continua tendo o ineditismo pela proposta de colocar os autores em diálogo ou mesmo por revelar ao grande público as trajetórias de vida dos autores.

Dando visibilidade a essas trajetórias de vida, os livros apresentam histórias narradas pelos próprios idealizadores de projetos sociais que fazem a diferença na vida de milhares de cidadãos espalhados pelas periferias do Brasil afora, permitindo a visibilidade de histórias de coletivos de graffiti, da difusão do *hip-hop* como uma alternativa cultural para os habitantes das periferias, de eventos culturais que, ano após ano, pretendem o resgate da auto-estima dos moradores de locais pobres e esquecidos do Poder Público. Narram, enfim, histórias de resistência de várias comunidades periféricas brasileiras que reinventaram modos de sobrevivência que passam por ações culturais.

Em comum, o espaço periférico assumindo o protagonismo nas narrativas (a periferia aqui não se resume apenas às favelas, mas também é identificada com locais pobres afastados dos grandes centros), por meio da ação de jovens que acreditam na possibilidade de transformação, obtida graças ao envolvimento em atividades culturais. O pertencimento a uma comunidade periférica, entoadado com bastante orgulho nas obras, e a luta por melhorias por parte da população, exatamente onde falta o Estado, é o assunto predominante da quase totalidade dos livros editados pela *Tramas Urbanas*.

³ Sergio Vaz, em sua autobiografia *Cooperifa: antropofagia periférica* (2008), editada pela *Tramas Urbanas*, dedica um capítulo para discorrer acerca da coleção da Global Editora, da qual seu livro *Colecionador de Pedras* faz parte. Menciona a maior difusão das obras, conseguida graças à publicação numa grande editora, relembrando seu passado de vendedor de livros de mão em mão: “Passei toda a vida editando meus livros independentes, todos os cinco, e quando já nem imaginava mais uma grande editora na minha vida, surge a Global Editora no meu caminho. (...) De minha parte, com mais de cinco mil livros vendidos de mão em mão ao longo desses vinte anos, achei que já estava na hora de tentar uma nova experiência. Aliás, uma experiência que eu aguardava há mais de vinte anos. Hoje, por exemplo, o livro pode ser encontrado em todas as livrarias do país.” (VAZ, 2008, p. 228-229).



Nesse sentido, a Coleção escolhida insere-se num projeto maior de democratização do processo de produção da literatura, oferecendo pluralidade de experiências literárias nesse campo de ausências sentidas. No dizer da organizadora da Tramas Urbanas, Heloísa Buarque de Hollanda, tem-se a percepção que a cultura da periferia sempre existiu, mas não tinha oportunidade de falar por si. Por meio das histórias contadas procura-se “não apenas dar voz à periferia, mas investigar nessas experiências novas formas de responder a questões culturais, sociais e políticas emergentes”, como se vê da apresentação do *Guia Afetivo da Periferia* em texto não assinado, mas vinculado ao nome da Petrobras, patrocinadora da Coleção estudada.


Para compreensão da Literatura Marginal, recorre-se aos ensinamentos de Érica Peçanha, que analisa o perfil sociológico dos escritores periféricos e de que maneira eles fazem uso do qualificativo marginal para se autodesignarem e para designarem a produção literária que fazem. Pioneira em levar os autores periféricos para os estudos no âmbito acadêmico, a autora divide o termo Literatura Marginal em quatro abordagens possíveis:

como uma rubrica ampla e de entendimento quase sempre problemático, a expressão “literatura marginal” serviu para classificar as obras literárias produzidas e veiculadas à margem do corredor editorial; que não pertencem ou que se opõem aos cânones estabelecidos; que são de autoria de escritores originários de grupos sociais marginalizados; ou ainda, que tematizam o que é peculiar aos sujeitos e espaços tidos como marginais. (NASCIMENTO, 2009, p. 22)

Não se pode desconhecer a importante influência, para a chamada Literatura Marginal, de Paulo Lins e o seu *Cidade de Deus*, publicado em 1997, mais difundido ainda após a sua adaptação para o cinema em 2001, bem assim as edições de literatura marginal veiculadas pela Revista Caros Amigos. Relevante também a figura de Ferréz, que após o livro *Capão Pecado*, publicado em 2000, tornou-se o nome de maior projeção no cenário intelectual da periferia.

Sobre a *Tramas Urbanas*, Lucía Tennina (s/a, s/p), pesquisadora argentina, fez minucioso estudo da Coleção quando esta só contava com os dez títulos iniciais⁴,

⁴ Convém mencionar que o texto publicado pela pesquisadora Lucía Tennina, intitulado *Tramas urbanas: un posicionamiento teórico crítico sobre la experiencia cultural contemporánea de la periferia urbana carioca y paulista* é o único estudo publicado que engloba análise sobre os volumes da Coleção. Embora sua publicação tenha sido feita numa revista argentina, o texto é bastante elucidativo da importância da



começando sua análise pelas capas, cujas fotografias pixeladas e com sobreposição de imagens parecem adiantar uma ideia de periferia tanto em forma de elementos superpostos, quanto em forma de diálogo.

A análise de Tennina passa pelo projeto gráfico dos livros, cujo início dos capítulos é feito com títulos em letras de diferentes tonalidades de cinza, grandes, algumas vezes pixeladas, que não coincidem com o espaço da página. Provocam, assim, um efeito 3D no leitor - uma marca não apenas visual, mas também cinética e tátil.

O projeto gráfico de cada um dos livros traz, ainda, diversas fotografias que, por sua vez, não representam imagens homogêneas, mas sim em sobreposição, tal qual um mosaico, corroborando também essa ideia de diálogo. Esse projeto ficou a cargo de um coletivo chamado Cubículo, indicando a importância visual dada à confecção dos livros, não se atribuindo relevância exclusiva às narrativas, talvez uma forma de conquistar os leitores já pelo projeto gráfico⁵.

Os livros publicados pela Coleção possuem formato de bolso, diminuindo os custos de produção, contendo muitas fotografias que se vinculam à temática abordada, com influência do *hip-hop* na diagramação das obras. Com todos os títulos atualmente esgotados, a Aeroplano divulgou para *download* gratuito⁶ a quase totalidade dos livros no site da editora.


Analisando o perfil dos escritores dos dez volumes iniciais da Coleção - o que pode ser estendido para os demais volumes -, Tennina (s/a, s/p) aponta que há divisão em dois grupos de autores: aqueles oriundos das periferias das grandes cidades brasileiras e, por outro lado, o grupo dos artistas ou acadêmicos oriundos da classe média, mas estudiosos dos fenômenos que ocorrem nesses espaços:

La posibilidad de diálogo es una de las afirmaciones más evidentes que establece la colección *Tramas Urbanas*. Y se plantea desde varios aspectos. Em cuanto atendemos, por ejemplo, a los nombres de los

Tramas Urbanas no cenário brasileiro, em especial se considerarmos o trabalho que vem sendo desenvolvido pela pesquisadora, que se debruça há anos sobre os textos (e, mais especificamente, a produção dos saraus) dos escritores periféricos.

⁵ Em relação às fotografias constantes das obras, interessante pensar também que elas podem, mais que possibilitar a abertura da leitura (e nos situar no espaço periférico onde as narrativas acontecem), acabar por reforçar o caráter documental dessas narrativas.

⁶ A editora Aeroplano foi vendida recentemente. Heloísa Buarque de Hollanda já não está mais à frente dos projetos da Aeroplano. Os novos dirigentes, por seu turno, não quiseram dar continuidade à Coleção e, mais do que isso, retiraram do ar o link que possibilitava o acesso *on line* às obras. Os rumores são de que a editora se renderá ao mercado editorial e só venderá, num futuro próximo, livros de auto-ajuda.



autores, se puede ver que algunos de los que firman los libros non son de la periferia, sino que son artistas o acadêmicos de origem social medio. La referencia a la periferia se propone, en este sentido, a partir de un diálogo entre voces de sujetos con vinculaciones diferentes em relación con ese lugar. El ejemplo más claro es el libro *Vigário Geral*, escrito en conjunto por una historiadora de classe media y un literato oriundo de un suburbio carioca y coordinador cultural del movimiento Afro Reagge.


Feita a análise semântica da palavra *Tramas*, que se encontra no início do nome da Coleção, esta pode ser entendida como a acepção de “tecido”, indicando matéria prima para um trabalho artesanal, tal qual um produto feio a mão. Outro significado possível para a palavra *Tramas* seria, no dizer de Tennina, a de “conspiração”, já que sobre os escritores oriundos das periferias brasileiras recai o qualificativo de violentos. Por fim, a palavra, segundo o dicionário, significa “relatos”, que, no caso, são seguidos do qualificativo “urbanos”, não se limitando de forma exclusiva ao contexto da periferia.

A pesquisadora Tennina termina seu ensaio com considerações sobre o importante papel da patrocinadora Petrobras, que, a pretexto de um discurso de desenvolvimento e de inclusão social, justifica sua ajuda econômica para a confecção dos livros editados pela Aeroplano. Sua voz viria se juntar à voz dos intelectuais e dos artistas escritores, propiciando, mais uma vez, o almejado diálogo que norteia a ideia da Coleção.

Nos livros, o financiamento público dado pela Petrobras é assim explicitado nas páginas iniciais:

A Petrobras, maior empresa brasileira e maior patrocinadora das artes e da cultura em nosso país, apóia essa coleção de livros. Entendemos que é de nossa responsabilidade social contribuir para a inclusão cultural e o fortalecimento da cidadania que esse debate pode propiciar. Desde a nossa criação, há pouco mais de meio século, cumprimos rigorosamente nossa missão primordial, que é a de contribuir para o desenvolvimento do Brasil. E lutar para diminuir as distâncias sociais é um esforço imprescindível a qualquer país que se pretenda desenvolvido.

Esse incentivo econômico foi possível graças à Lei de Incentivo à Cultura, também conhecida como Lei Rouanet (Lei 8.313/91), que permite que empresas, ou pessoas físicas, apliquem parte de seus recursos em ações culturais, como contrapartida há o gozo de benefícios fiscais, com dedução do imposto de renda. Uma extensa lista de requisitos deve ser cumprida para a inclusão dos projetos com o fim de fomento à difusão



da cultura em suas diversas facetas, dentre as quais a publicação de livros, desde que dotados de valor artístico, literário ou humanístico.

A finalidade da Lei Rouanet vem explicitada já em seu art. 1º, segundo o qual fica instituído o Programa Nacional de Apoio à Cultura, que tem como objetivos, dentre outros, contribuir para facilitar a todos os meios para o livre acesso às fontes de cultura e o pleno exercício dos direitos culturais, bem assim o apoio, a valorização e a difusão do conjunto das manifestações culturais e seus respectivos criadores.


Aliás, foi justamente o auxílio econômico dado pela patrocinadora que permitiu que os escritores oriundos das periferias brasileiras (alguns deles inéditos em publicação de livros, mas com intensa vida cultural em prol de suas comunidades, como é o caso de Marcus Vinícius Faustini ou de Joselito Crispim) pudessem divulgar suas histórias, trazendo novas perspectivas sociais ao cenário literário brasileiro bastante homogêneo.

A referida Coleção, mais que dar visibilidade a fenômenos culturais que agora ocorrem nas periferias de grandes cidades brasileiras, acaba também juntando escritores novos aos já consagrados no âmbito da chamada Literatura Marginal, a exemplo de Sérgio Vaz, Allan da Rosa e Sacolinha.

Tramas Urbanas também traz ao público trabalhos acadêmicos e de cunho jornalístico, em posição de diálogo, que pensam a produção dos autores moradores das periferias de grandes cidades brasileiras, reconhecendo-os como intelectuais.

É o caso do livro da antropóloga Érica Peçanha do Nascimento (*Vozes Marginais da Literatura*, 2009), oriundo de dissertação de mestrado apresentada à USP, em estudo pioneiro sobre a produção literária dos escritores da periferia de São Paulo. O livro resgata o contexto recente de produção literária da periferia brasileira, em especial a que se produz em São Paulo. Em seu texto, Érica Peçanha destaca a importância da Coleção porque dá visibilidade a alguns estudos acadêmicos que se voltam para a periferia, mas também para as experiências culturais, sociais e políticas da periferia, contadas sob a ótica dos próprios protagonistas (NASCIMENTO, 2013, s/p).

Ainda sobre a importância da Coleção, outro autor, também até então inédito na publicação de livros, Junior Perim, narra em *Panfleto* (2012) sua trajetória à frente do Circo Crescer e Viver. Dentro do projeto de visibilizar a vida como literatura, que é a *Tramas Urbanas*, o autor se viu como alguém que tinha uma história a contar e a registrar. Aponta que os autores anteriores a ele que escrevem na Coleção são “pessoas que, no



Brasil inteiro, inventam oportunidades de vencer as desigualdades, de construir espaços e territórios de ação propositiva para o desenvolvimento humano.” (PERIM, 2013, s/p).

Junior Perim menciona que se viu influenciado pela escrita de Marcus Vinícius Faustini, reconhecendo-se também como alguém que tem dado sua contribuição para o processo de desenvolvimento social:


Eu acho que a *Tramas Urbanas* pega experiências de sujeitos que inventaram formas de pular os muros do cotidiano complexo. Gente que toma a existência como o lugar da invenção da sua própria forma de estar na vida. Há todo um ambiente de educação para você construir um personagem para lidar com o mundo e ali tem um conjunto de pessoas que não aceitaram esse lugar, que tiveram a ousadia, a rebeldia e a indignação de dizer “não, não sou o que querem que eu seja”. (PERIM, 2013, s/p)

Destaca Perim que em *Tramas Urbanas* “pela primeira vez um conjunto de pessoas que se afirmaram na oralidade, no discurso, no diálogo, puderam escrever a sua história. Foram instados, foram encorajados, tiveram as condições objetivas para escrever um livro e lançar um livro.” Para o autor, a coleção lhe deu a possibilidade de se tornar escritor e de poder dizer isso ao mundo “Eu sou escritor, vou tirar essa onda: eu tenho um livro” (PERIM, 2013, s/p).

Assim, ao invés de objeto da escrita alheia, os autores periféricos passam a ser sujeitos da própria escrita, trazendo à cena debates importantes sob o ponto de vista de quem fala - os autores -, também oferecendo diversidade ao perfil sociológico dos escritores brasileiros (NASCIMENTO, 2012, s/p).

O encorajamento a que se refere Junior Perim em seu depoimento pode ser entendido tanto em relação à organizadora Heloísa Buarque de Hollanda, que encorajou os escritores a produzir livros nos quais essas trajetórias de vida fossem narradas, quanto em relação ao patrocínio dado pela Petrobras, que possibilitou, por meio do aporte financeiro, as condições objetivas e materiais para que as obras se tornassem realidade.

Assim, a Coleção, ainda que pensada sob o ponto de vista histórico (e, de fato, não se desconhece que retrata a posição desses artistas culturais no cenário periférico brasileiro num dado momento histórico, exatamente aquele em que as narrativas foram escritas), pode ser também pensada dentro da cena literária atual, com a análise dos textos



sendo considerados enquanto manifestações inscritas nesse campo privilegiado de expressão que é a literatura.

O que a *Tramas Urbanas* tem de original é justamente esse reconhecimento de que os autores periféricos podem falar com propriedade acerca de suas próprias vivências. E mais, os autores periféricos podem, sim, se expressar por meio da escrita; podem, sim, ter seus livros figurando lado a lado de autores acadêmicos e intelectuais de renome, porque, tendo seus livros fazendo parte da mesma Coleção, se lhes reconhece também a condição de intelectuais, ao possibilitar refletirem sobre suas próprias histórias e subjetividades.

Para os autores da Coleção, a literatura vem a ser mais uma forma de expressão artística, que se volta para visibilizar a periferia não apenas em seu aspecto negativo e estigmatizado de lugar de carências e violência, ao revés, trazem a ideia de periferia como um lugar de potência, com nova possibilidade de representação literária, convidando a um novo modo de ler.


Referências

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte / Rio de Janeiro: UERJ, 2012.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Coleção Tramas Urbanas lança livro sobre movimento literário da periferia paulistana. *Revista Raiz*, São Paulo, 12 setembro 2008. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/revista-raiz/>>. Acesso em 15 set 2015.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes marginais da literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.



NASCIMENTO, Érica Peçanha do. Vídeo *Tramas Urbanas*. Publicado 17 jul 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5JiF-Bn1qMs>. Acesso em 12 jun 2017.

PERIM, Junior. Vídeo *Tramas Urbanas*. Publicado 10 jul 2013. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=atWU6p_yIGM. Acesso em 12 jun 2017.

TENNINA, Lucía. *Tramas urbanas: un posicionamiento teórico crítico sobre la experiencia cultural contemporánea de la periferia urbana carioca y paulista*. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/tramas-urbanas-un-posicionamiento-teorico-critico-sobre-la-experiencia-cultural-contemporanea-de-la-periferia-urbana-carioca-y-paulista-de-lucia-tennina-2/>. Acesso em 02 dez 2016.

TENNINA, Lucía *et ali*. *Polifonias Marginais*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.

VAZ, Sérgio. *Cooperifa: Antropofagia Periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

**METADE CARA, METADE MÁSCARA: UMA ESCRITA-TESTEMUNHO
TECIDA ENTRE OS FIOS DA MEMÓRIA**

Milena Costa Pinto (UNEB)¹
Elizabeth Gonzaga de Lima (UNEB)²

Resumo: O estudo examina o viés testemunhal em *Metade cara, metade máscara* (2004), de Eliane Potiguara. Um texto híbrido dos gêneros poesia, prosa, prosa-poética e (auto)biografia, que apresenta uma ‘leitura’ crítico-interpretativa de eventos individuais e de coletividades indígenas. À luz da “literatura de testemunho” (SELIGMANN-SILVA, 1998, [2017]; GINZBURG, 2011; SALGUEIRO, 2012), busca-se compreender a acepção desse conceito no referido livro, relacionando ao direito de fala aos excluídos a partir do ponto de vista elaborado por quem vivenciou direta ou indiretamente os episódios.

Palavras-chave: Eliane Potiguara; testemunho; memória; gênero híbrido


Em voga desde os anos de 1970, o conceito de testemunho encontra-se em plena atualidade. O contexto que precede e inspira sua alusão, no campo dos estudos literários são as grandes catástrofes que marcaram a história do mundo no século XX. O termo, largamente associado às histórias das vítimas do nazismo na Segunda Guerra Mundial é abrangente à designação de eventos do universo pessoal e de coletividades na abordagem do tema da violência. O conceito tem sido empregado no tratamento desse tema, relacionado ao Estado, em casos de ditaduras (exílios, torturas, cárceres e mortes), e a uma modalidade de violência associada ao narcotráfico e o terrorismo.

Em qualquer dimensão do evento – social, histórico, individual ou coletivo, o termo testemunho é utilizado para articular a história e a memória do ponto de vista dos ‘vencidos’ (SELIGMANN-SILVA ([2017])). Oriundo do conceito de literatura do Holocausto se caracteriza por apresentar relatos testemunhais de sobreviventes dos campos de concentração nazistas do Holocausto³ ou *Shoah*.

¹ Graduada em Letras (UNIJORGE), Especialista em Estudos Linguísticos e Literários (UFBA), Mestra em Estudo de Linguagens (UNEB). Contato: milenapinto2007@hotmail.com.

² Doutora em Teoria e História Literária (Unicamp). Professora Titular da Universidade do Estado da Bahia. Docente do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens. Contato: betylyma@gmailmail.com.

³ O termo holocausto significa “queimar totalmente”. Palavra empregada para denominar o sacrifício ritual marcado pela imolação não apenas entre os judeus. No pós-guerra essa denominação passou a ser empregado para designar o assassinato dos judeus europeus nos campos de concentração nazistas. Mas, não recebe aceitação da parte de muitos estudiosos do tema e da maioria dos judeus, que se nega considerar aquele morticínio como um sacrifício. Daí a opção pelo termo hebraico *Shoah*, ou *Shoa*, que quer dizer catástrofe, destruição, aniquilamento. (CULT, Revista, apud SELIGMANN-SILVA, 1998).




No contexto dos estudos literários contemporâneos, o termo testemunho ganhou uma acepção mais ampla. Então, os desdobramentos em torno da modalidade testemunhal, na literatura, perspectivando um alargamento de sua noção “inclui também sua utilização em direção ao passado, como, por exemplo, em relação aos genocídios e massacres contra índios e negros”. E para além das grandes catástrofes e morticínios é comum sua aplicação, ainda, “em relação a misérias e opressões, desigualdades econômicas, preconceitos étnicos e sexuais do cotidiano em todo o mundo” (SALGUEIRO, 2012, p. 291).

Evidenciando uma plasticidade em sua aplicação, os testemunhos se destinam a situações, eventos, períodos, como genocídios, guerras, ditaduras, torturas, miséria, opressões, devastações, catástrofes e holocaustos (SALGUEIRO, 2012). Márcio Seligmann-Silva ([2017], p. 1) afirma que esse conceito “tornou-se uma peça central na teoria literária nas últimas décadas devido à sua capacidade de responder às novas questões”, postas também pelos estudos Pós-coloniais. O conceito de testemunho também tem um papel central nos estudos de literaturas de minorias, através dele, se pode pensar um espaço para a escuta (e leitura) da voz (e escritura) daqueles que antes não tinham direito a ela (SELIGMANN-SILVA, ([2017])).

Articula-se uma reflexão acerca de questões imanentes ao testemunho na ‘narrativa’ considerada testemunhal em *Metade cara, metade máscara*, livro publicado no ano de 2004, pela editora Global. A autora, Eliane Lima dos Santos (nome pessoal), se identifica pelo etnônimo indígena Potiguara⁴, referente à etnia a qual pertence. Nascida e residente no Rio de Janeiro, sua família chegou a essa cidade na primeira metade do século XX em consequência de um processo migratório compulsório de agrupamentos indígenas deslocados do Nordeste para o eixo Sul-Sudeste do país, quando expulsos de seus territórios.

Escritora desde os anos de 1970, *Metade cara, metade máscara* é o primeiro livro literário publicado por essa autora, – poeta, professora e militante. Como ativista Potiguara defende, principalmente, mulheres indígenas e negras em vulnerabilidade social. O referido escrito é urdido pela combinação de reminiscências pessoais às

⁴ Encontra-se para esse etnônimo os significados: comedores de camarão, mascador de fumo e catadores de camarão. De origem tupi, da família linguística tupi-guarani, identifica um grupo indígena que habita parte da região Nordeste. (GRAÚNA, 2013; *site Povos Indígenas no Nordeste*).




memórias de família, aos recursos da narração oral indígena (SÁEZ, 2006) com relatos do quadro etno-histórico referente à vida indígena, no Brasil.

A escritura deriva da necessidade de denúncia, de registro, de tornar dizível experiências de eventos trágicos. Como ‘testemunha’ a voz enunciativa, apresenta o evento por que: O sobrevivente sente esta necessidade e a sociedade tem um compromisso moral de escutá-lo; porque os crimes devem ser registrados, documentados, o que é essencial no trabalho de luto e de memória (SELIGMANN-SILVA, [2017]). Justifica-se, ainda, a premissa na narração do ocorrido como:

- 1) um impulso para se livrar da carga pesada da memória do mal passado; 2) como dívida de memória para com os que morreram; 3) como um ato de denúncia; 4) como um legado para as gerações futuras; e, finalmente, 5) como um gesto humanitário na medida em que o testemunho serviria como uma memória do mal. (SELIGMANN-SILVA, [2017], p. 9)

A guisa de uma performance proveniente da transversalidade temática e hibridismo configurado nos gêneros textuais, predomina os gêneros biografia, autobiografia, poesia, prosa e prosa poética. Ao transitar entre moventes fronteiras de gêneros, e entrecruzar temáticas do universo pessoal e coletivo, a voz enunciativa, talvez, pretenda amplificar o espaço de atuação para a prática do testemunho. A tessitura textual, decorrente do tratamento poético e das constituições (auto)/biográficas contém relatos com intensa carga emocional que cumpre despertar, no leitor um desejo de justiça e de passar adiante a narrativa dos eventos repulsivos.

O testemunho, em Potiguara, aglutina as categorias de ‘testemunha’ nos níveis: Testemunho **originário**, – aquele realizado pelo sobrevivente, a testemunha que viveu a experiência. Testemunho **de terceiros**, – que tem como produtor a testemunha que presenciou, viu, ouviu a experiência e testemunho **de solidários**, – que tem como produtor a testemunha (indireta) que ouviu do sobrevivente a narração da experiência e, sendo capaz de suportar, transmite-a, dando sequência a uma cadeia narrativa que leva adiante a história, o sofrimento do Outro (SALGUEIRO, 2012). Como sobrevivente de atos repressores, violação de direitos humanos por sua identidade étnica e de gênero, e, por sua atuação política, ela se encarrega, ainda, de relatar eventos históricos traduzidos em sua escritura. Seu testemunho, então, elabora relatos do genocídio praticado contra



coletividades indígenas, o assassinato de familiares, a expulsão do território e a violação ao corpo da mulher indígena, por se constituir “sujeito feminino sexuado”⁵.

Metade cara, metade máscara (2004), naquilo que se designa pelo cunho biográfico, traz breves relatos-denúncia de sua família. O testemunho, entretanto, tem sentido metonímico por não ser “um caso particular, mas um caso comum a milhares de brasileiros, migrantes indígenas” (POTIGUARA, 2004, p. 24). Assim o excerto ilustra um testemunho de solidários:

Conta-se que índio X, pai das meninas Maria de Lourdes, Maria Isabel, Maria das Neves e Maria Soledad, por combater a invasão às terras tradicionais no Nordeste, foi assassinado cruelmente, segundo palavras de uns velhos que encontrei um dia. Amarraram-lhe pedras aos pés, introduziram-lhe um saco à cabeça e o arremessaram ao fundo das águas do litoral paraibano. A família colonizadora inglesa X ainda fez desaparecer muitos pais e avós de família. Quase 70 anos depois, a empresa X foi à falência e nunca se fez justiça a esses crimes organizados, objetivando interesses políticos e econômicos locais. (POTIGUARA, 2004, p. 24)


Em seguida, um testemunho de solidários, em que o sujeito da enunciação relata a travessia dos sobreviventes do massacre, – do estado da Paraíba para Pernambuco:

As filhas do índio X e toda a sua família, amedrontadas, assim como outras famílias, migraram para Pernambuco, nordeste [sic] do Brasil. Em 31 de dezembro de 1928 nascia a pequena Elza, filha de Maria de Lourdes, fraquinha e enferma – tanto pelas condições de vida de sua família quanto por sua própria mãe ter somente 12 anos, uma menina ainda em formação, violentada sexualmente pelo colonizador. (POTIGUARA, 2004, p. 24)

A trajetória de nomadismo daquele grupo indígena, expulso do seu território tradicional, prossegue. Tem-se, ainda, um testemunho de solidários:

Pouco tempo depois toda a família migrava de novo para o Rio de Janeiro, num navio subumano que trazia os nordestinos para o sul do Brasil. Sem conhecer ninguém e completamente empobrecida, a família indígena permaneceu por uns tempos nas ruas. Quando Maria de Lourdes, índia mulher, analfabeta, paraibana, nordestina [...] conseguiu trabalho, se estabeleceu com a família numa área de prostituição, chamada Zona do Mangue, próxima à Estação

⁵ Cf. SPIVAK, Gayatri C. *Pode o Subalterno Falar?* Trad. Sandra Regina Goulard Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



Ferroviária da Central do Brasil, na Praça XI, propriamente à rua General Pedra. (POTIGUARA, 2004, p. 24)


O cunho autobiográfico tem relação com a busca do sujeito autoral por reiterar o pertencimento à identidade indígena. Perspectiva que leva Potiguara a ir às terras de onde a família fora expulsa em busca de testemunho acerca dos eventos de barbárie, traduzidos literariamente. A partir daí ingressa no Movimento Indígena, por meio do qual promove políticas de resistência em favor de grupos perseguidos em decorrência de políticas econômicas.

Entre as ações: denuncia o arrendamento de terras indígenas, a violência e os assassinatos envolvidos nesse processo, as consequências da usurpação do território para a constituição identitária e a negação de direitos para esses grupos. Em virtude de noticiar arbitrariedades e combater injustiças, chegou a ser ameaçada de morte. Razão pela qual intervieram em defesa de sua vida o Pen Clube da Inglaterra, a organização internacional Escritores na Prisão que defendiam os Direitos Humanos em seus países e a Agência de Imprensa Indígena (Aipin) (POTIGUARA, 2004).

Apesar de as narrativas de testemunho, como escrita de sobreviventes, frequentemente, constituírem-se “em primeira pessoa”, mesmo versando através do signo autobiográfico, a enunciação em *Metade cara, metade máscara*, em parte é narrada em terceira pessoa, como o testemunho (originário) seguinte. Desse modo o sujeito constroi sua identidade a partir da identificação com uma “memória coletiva” de perseguições, de mortes e dos sobreviventes (SELIGMANN-SILVA, [2017], p. 9, 3).

Sofreu humilhações públicas, ameaças de morte, extorsões, inclusive difamações em jornais de nome e locais, sofreu abuso sexual, prejudicando sua imagem moral, afetando seu trabalho, seu lado psicológico e de seus filhos. Para não prejudicar a imagem histórica, política e social de um povo, teve que calar na época, sendo levada pela Polícia Federal à frente de seus filhos como se fora uma assassina, teve que depor na Procuradoria do Estado, época do Governo de Fernando Collor, e retirar-se, constituindo assim um ato de respeito e desapego à história desse povo [...]. (POTIGUARA, 2004, p. 27)

O trecho assinala aspectos inerentes à literatura de testemunho: “**sentimento de vergonha pelas humilhações e pela animalização sofridas**”. Ponto reiterado em: “Que vergonha, meus céus, é indigno. Tenho vergonha de meus olhos na beira-rio,




tenho vergonha de minha própria alma que foge de mim mesma, na outra margem do rio!"; **“presença do trauma”**; **“rancor e ressentimento”** (SALGUEIRO, 2012, p. 293) em “Eu tinha paz; eu tinha voz que saía do âmago da terra, mas a voz foi estrangulada e a música nunca mais tocou dentro do meu coração” (POTIGUARA, 2004, p. 100).

A escrita de Potiguara (testemunha direta e indireta) é vinculada às suas próprias memórias, mas também a uma memória coletiva. Mesmo naquilo que a narrativa se constitui autobiográfica a voz narrativa procura se dotar da pluralidade que as sociedades indígenas sempre têm incluído na sua constituição como pondera Oscar Calavia Sáez (2006). Perpassa no escopo do texto relatos de eventos alusivos ao universo pessoal do sujeito da enunciação e de massacres praticados contra coletividades indígenas cumprindo, como testemunho, atualizar memórias. O testemunho sobre genocídio indígena segundo Ginzburg (2008) aponta para a necessidade de pensar a relação indelével da escrita com o processo colonizador. O sujeito da enunciação tem, nessa escrita (de testemunho), lugar de resistência (SALGUEIRO, 2012).

Se o sentido dessa escrita (do sobrevivente) consoante Seligmann-Silva (2003 apud GINZBURG, 2008, p. 3) é de alguma forma dar túmulo aos mortos, para que não sejam esquecidos, pode-se defini-la como uma escrita-memória. Um lócus de elaboração e reabilitação no qual o sujeito aprende a conviver com o impacto da catástrofe, com o fato da aproximação da morte; aprende a suportar os traumas. Nas palavras de Seligmann-Silva ([2017], p. 6) a descrição de um evento catastrófico será sempre parcial e nunca poderá dar conta da experiência do sobrevivente. A escrita de testemunho funciona como um mero momento de “perlaboração do passado traumático” (SELIGMANN-SILVA, [2017], p. 3). Um passado que não pode ser esquecido, tão pouco superado, por isso o ato de narrar o testemunho o codifica como uma escrita-resistência. A literatura de testemunho é em suma uma escrita da perda, do luto. É escrita paradoxal, da ausência, pois que consiste em lidar com a impotência de transpor para a escrita a intensidade do vivido/testemunhado e ao mesmo tempo de imprimir, na subjetivação do literário, uma transcendência do real.

Com teor de registro, essa escrita memório-testemunhal para Potiguara, como testemunha e sobrevivente, equivale a (ins)crição, e memória. Tem o duplo papel do arquivamento, pois por um lado, caracteriza recolhimento e armazenamento de dados, e,



por outro, caracteriza um ato de separação desta memória (SELIGMANN-SILVA, [2017]). Consoante o pensamento de Seligmann-Silva ([2017], p. 6-7), “No ato de escritura o passado é como que passado adiante”. “Esse desdobramento pode propiciar alívio do peso da carga da memória traumática”.

Correlata a uma autoetnografia, gênero oriundo de narrativas de si⁶, esse escrito é compreendido por meio da marca da auto-história, – escrituras evocadas das histórias, testemunhos e outros escritos ou narrativas orais do colonizador. O sujeito autoral realiza uma espécie de tradução de narrativas (coloniais) com o objetivo de redefinir seu significado. A literatura testemunhal configura uma reescrita ou reinvenção das etnografias tecidas pelo sujeito colonial. É uma escritura de descolonização⁷, por compreender representações dos chamados Outros em resposta aos textos etnográficos majoritários. *Metade cara, metade máscara* (2004) corresponde a uma auto-história, por não se definir pela história do sujeito enquanto indivíduo, mas pela dimensão de sujeito coletivo.

Em decorrência da marca da auto-história, o texto flui da “polifonia de vozes”, mesmo no aspecto autobiográfico. É tecido numa “estreita relação entre poesia e história, real e imaginário, individual e coletivo⁸. Múltiplas vozes representativas de povos diversos se fazem presente, algumas das quais: vozes do povo Tamoio, Yanomami, Tikuna, Pataxó, Pankararu, Guarani, Tukano, Sateré-Mawé, Potyguara⁹. Vozes memoráveis de ancestrais, de heróis assassinadas em função da causa defendida, vozes femininas e outras evocadas tanto nos recortes narrativos quanto nos poemas.

O enfoque em eventos coletivos tem relação com a premissa defendida por Sáez (2006) no que tange às autobiografias indígenas. De acordo com esse pensador essas narrativas convergem para um momento de adversidade do “eu”. Significa dizer que existe no âmbito das narrativas indígenas um processo de “extrospecção do ‘eu’, que se

⁶ O termo aqui tem a dimensão do sujeito na sua individualidade e do sujeito sociológico, na dimensão coletiva, de povo.

⁷ Cf. PRATT, Mary Louise. Transculturação e autoetnografia: Peru 1980. Trad. João Catarino. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.) *Deslocalizar a Europa: antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 2005.

⁸ Cf. GRAUNA, Graça. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. – Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013. 200 p.

⁹ A grafia desse etnônimo com Y atende à convenção sugerida pela Associação Brasileira de Antropologia (ABA). Alguns autores, porém, com posturas mais essencialistas se recusam a adotar tal convenção na grafia de seus nomes.

coloca em divergência com um processo de “introspecção” (SÁEZ, 2006, p. 187), ou seja, uma emergência do sujeito personalizado nos *eus*.


No processo de extrospecção do ‘eu’, a voz autoral faz um amálgama de memórias transcendentais do eu-coletivo, das quais emanam as reminiscências, expressadas como maneira de materializar ou elaborar as experiências de conflitos, os traumas das barbáries vivenciadas. Nesse aspecto a escrita indígena realizada por Potiguara (2004) concorre para o que Salgueiro (2012, p. 292) explica, que, ao contrário da literatura tradicional, pautada na representação da subjetividade solitária o que importa no testemunho é “a apresentação de um evento coletivo”. No entendimento de Sáez (2006, p. 187) esse aspecto é “a expressão de um processo de devir-outro, da absorção de saberes, nomes e afetos tomados de outrem.”

Ilustrando a verticalidade associada ao testemunho o seguinte relato autobiográfico (em terceira pessoa) exemplifica o testemunho originário:

Os danos morais, como difamação nos jornais da Paraíba, difamação local entre o povo indígena e o povo da cidadezinha, intrigas, discórdias, violência moral, psicológica, abuso sexual, enormes prejuízos ao trabalho do Grumin¹⁰, prejuízos pessoais, e financeiros, por conta de minha desestabilização emocional e física, me fizeram parar por quase uma década: realmente eu não agüentei o peso da dor moral e espiritual que me expôs a frente de meus próprios filhos, à frente de um povo que eu tentava parcerizar em uma luta pelos direitos humanos, à frente das organizações indígenas e indigenistas, feministas e outras que bem ou mal souberam dessa arbitrariedade. [...] Logo depois, meu nome foi notificado ao lado do nome do jornalista Caco Barcellos, no Jornal Nacional, na TV Globo, numa lista de “marcados para morrer”. Caco Barcellos havia denunciado a *Rota 66*¹¹ em São Paulo. Foi um susto avassalador e vivi um estado de horror, pois eu não sabia de onde partira essa ação e quem era o inimigo. Ele não tinha cara, não tinha nome. Era uma força contrária às minhas idéias, ao meu ideal. Naquele ano, meus filhos não passaram de ano na escola, também ficaram traumatizados e enfermos e a “insensibilidade” não se dá conta do mal que faz ao semelhante. (POTIGUARA, 2004, p. 109-110)

¹⁰ Essa sigla, inicialmente, significava Grupo de Mulher-Educação Indígena. Trata-se de órgão concebido política e moralmente em 1978. Atualmente, Rede de Comunicação Indígena sobre Gênero e Direitos. (POTIGUARA, 2004).

¹¹ Referência a investigação e denúncia da atuação irregular de Policiais Militares da Rota entre 1970-1990. No livro-reportagem *Rota 66 - A História da Polícia que Mata* (1992), o repórter investigativo Caco Barcellos conta o resultado de sua investigação. Segundo o autor em patrulhas pela grande São Paulo, a equipe da Rota executava moradores de favelas, negros ou pardos, muitos dos quais inocentes, a sangue frio. Disponível em: <<http://cafeliterari-o.blogspot.com.br/2015/03/66-historia-da-policia-que-mata-o-livro.html>>. Acesso em: 19 jul. 2017.




No próximo relato (biográfico em prosa-poética) o sujeito narrativo apresenta-se como ‘testemunha’ de um evento presenciado. Nesse caso tem-se um testemunho de terceiros:

Vi um indiozinho escorrendo no bueiro. A metade de seu corpo superior debruçava-se sobre o meio-fio da rua e a outra parte jazia cansada, escorrendo pelo esgoto urbano. Imediatamente, lembrei-me do quadro de Salvador Dali, retratando um relógio de pulso descontraído em sua forma original, mas reconstruído de forma que o relógio obedecesse às formas roliças do punho humano. Me vieram à cabeça diversas imagens derretidas deste pintor surrealista, desconstruidor de formalidade e convencionalidade sociais, políticas e humanas. Mas o indiozinho estava lá, derretendo, e eu tive vontade de me derreter junto com ele pelo ralo planetar, mas não pude. Seria covardia de minha parte! O menino de 10 anos, um indiozinho urbano, desse tipo que a intolerância e o paternalismo sociais ignoram e invisibilizam, compunha o triste quadro da miséria humana. E se sua mãe pestanejar pelos direitos humanos, como alimentar-se pelo menos, o paternalismo analisará: quem mandou sair de sua aldeia, quem são seus pais, seus avós, nós não lembramos dessas histórias?! De vítima do processo social e racial passa a oportunista. Essa índia não pôde ficar na sua aldeia e esperar o “Paralelo 11”¹², versão 2004, ela fugiu antes! (POTIGUARA, 2004, p. 93-94)

Abaixo se traz como testemunho de solidários um relato também biográfico. No qual a voz enunciativa, sendo ‘testemunha’ (indireta), ouviu da vítima sobrevivente a narração da experiência:

Uma mulher indígena Potyguara me contou um dia, em 1989: “Eu estava em casa sozinha, cozinhando; entrou um homem-peixe em minha casa e me tomou o espírito e partiu. Nunca mais o vi, mas sempre ia à beira-mar esperar por ele”. Os dias se passaram, os meses,

¹² O *Massacre do Paralelo 11* ocorreu em 1960, quando foram assassinados cerca de 3 500 indígenas da etnia Cinta Larga. Esse genocídio foi praticado por pistoleiros a mando de empresários, com o apoio de funcionários do então Serviço de Proteção ao Índio (SPI), sendo o principal envolvido na chacina, o então chefe do SPI, major Luiz Vinhas Neves. O *Massacre do Paralelo 11*, como ficou conhecido foi um dos mais horrendos episódios ocorridos no Brasil, incluiu roubo, estupro, grilagem, assassinato, suborno, tortura e outras agressões. Fazendeiros, com ajuda de funcionários do SPI, presentearam os índios com alimentos misturados a arsênico, veneno letal. Em algumas aldeias, aviões lançaram brinquedos contaminados com vírus da gripe, sarampo e varíola. Os pistoleiros invadiram a reserva indígena, armados de metralhadoras e winchester-44, arma de alto poder de fogo e epistolas 38. As vítimas não tiveram como se defender sob a fuzilaria deflagrada. Um pequeno grupo de sobreviventes só atravessou o rio quando se deu conta de que quase todos estavam mortos. Cf. *Massacre do Paralelo 11 extermina 3.500 índios*. In: *Povos Indígenas no Brasil*. (2006). Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/en/noticias?id=17879>>. Acesso em: 19 jul. 2017.




os anos... A mulher estava louca e velha. Havia passado toda uma vida e a velha esperava seu homem-peixe, desde que acontecera aquele incidente. A menina-moça estava em casa sozinha, entrou um colonizador local inescrupuloso nos anos 1940, a violentou sexualmente e fugiu... O desastre à mente daquela criança foi tamanho que o universo cultural foi completamente confundido, tornando-a uma criança – mulher – velha maltrapilha e louca! Quantas histórias dessa natureza teremos? (POTIGUARA, 2004, p. 44-45)

O propósito de se trazer à tona, na literatura, a lembrança de eventos trágicos é justamente evitar o esquecimento de sua existência (SALGUEIRO, 2012). Como recurso para assegurar a memória e o exercício da rememoração, a repetição torna-se um fator utilizado pela autora com finalidade de garantir a apreensão, o entendimento, o registro e, por conseguinte, a continuidade ou reprodução da narrativa. A repetição cumpre, ainda, (re)forçar e (re)iterar o relato do evento traumático, vislumbrando oferecer possibilidades de (re)flexão por parte do leitor, inserindo-o no contexto do evento e criando empatia com o universo traumático da vítima, ‘convocando’-o a compartilhar do evento de horror. As repetições têm também segundo Seligmann-Silva ([2017]) relação com o relato testemunhal e a oralidade.

A figura da testemunha em Potiguara (2004) na apresentação de sua contranarrativa, – em função de ir ao contrassenso de narrativas que repercutem a voz do opressor, pretende preencher fissuras presentes em tais narrativas. Assim essa auto-história dá ressonância às vozes das vítimas indígenas. Nessa prerrogativa, a análise do texto toma como pauta o que afirma Ginzburg (2011, p. 6) que “Estudar o testemunho significa assumir que aos excluídos cabe falar, e, além disso, definir seus próprios modos de fazê-lo”. Procede desse postulado, de direito de fala ao excluído, ao humilhado, ao silenciado, à vítima, o pensamento de Munduruku¹³ (2004) ao reverberar:

Agora é hora de ler as palavras que foram ditas ao papel. Palavras que chocarão, trarão vertigens, denúncias, tristeza, verdades, realidades. Realidades sombrias, frágeis, únicas. Realidades marcadas pela dor, pela alegria, pela esperança, pelo sucesso. Realidades ditas pela poesia, pela prosa, por números, por nomes. Realidades mostradas com as singularidades das ‘visões indígenas’. (MUNDURUKU, 2004, p. 15)

¹³ Cf. MUNDURUKU, Daniel. Prefácio. In: POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. São Paulo: Global, 2004.



A vista disso considera-se que o viés ideológico imbricado no teor testemunhal em *Metade cara, metade máscara*, como em toda escritura de testemunho, é garantir a percepção, pelo leitor, da dimensão das ‘cicatrices’ causados pela violência. Vislumbra, ainda, a percepção das ‘rasuras’ éticas provocadas pela ausência de escuta/leitura, da voz testemunhal, enquanto figura que tem sua condição cidadã/humana violada.

Referências

GINZBURG, Jaime. *Linguagem e trauma na escrita do testemunho*. Revista Conexão Letras - Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. V. 3, n. 3, 2008. p. 1-6. Disponível em: <www.seer.ufrgs.br/conexaoletras>. Acesso em: 29 jun. 2017.

POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. São Paulo: Global, 2004.

SÁEZ, Oscar Calavia. Autobiografia e sujeito histórico indígena: considerações preliminares. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 76, nov. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010133002006000300009&lng=en&nrm=is>. Acesso em: 01 dez. 2016.

SALGUEIRO, Wilberth. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap). *Matraga*, Rio de Janeiro, v.19, n.31, p.287-303, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga31/arqs/matraga31a17.pdf>>. Acesso em: 19 ago. 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. *Letras, Revista do mestrado em Letras da UFSM*. Santa Maria, RS, UFSM; CAL, n. 16, jan./jul. 1998, p. 9-37.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Testemunho da Shoah e literatura*. (IEL – UNICAMP). Disponível em:<http://diversitas.fflch.usp.br/files/active/0/aula_8.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2017.

A PERSPECTIVAÇÃO DO NARRADOR-TESTEMUNHA NA CONFIGURAÇÃO DA VERDADE EM *CHAPADA DA PALMA ROXA* DE TEREZA ALBUES

Paula Simone Fernandes Esteves (UNEMAT)¹

Resumo: O presente artigo problematiza um aspecto muito recorrente nas narrativas contemporâneas, o narrador-testemunha, que, no romance *Chapada da Palma Roxa* (1990) da escritora mato-grossense Tereza Albues, presentifica a experiência traumática do outro. A violência inenarrável e/ou silenciada é conduzida por uma voz testemunhal, que nos leva a refletir sobre as estratégias narrativas bem como os (des) limites desse discurso. A pretensão é pensarmos no potencial de legitimidade dessa voz, que narra o trauma do outro, a partir de um testemunho que se configura por intermédio da audição e da investigação das experiências vividas pelas personagens.

PALAVRAS-CHAVE: discurso testemunhal; narrador-testemunha; verdade; Tereza Albues.

As narrativas baseadas essencialmente na história, nos mitos, nas lendas, que pensavam traduzir definitivamente a experiência humana, não conseguiram se sustentar quando a individualidade começou a aflorar nos textos literários. Neste contexto, podemos citar especialmente o gênero romanesco, que traz em sua configuração um detalhamento mais profundo das personagens e, principalmente, uma certa particularização da pessoa que conduz o enredo, o narrador.

Assistimos ao despontar do romance moderno, que se constrói numa perspectiva de não somente entender o homem, mas pensar suas ações, a fim de compreender e refletir sobre o seu comportamento.

Nesse sentido, os elementos narrativos (tempo, espaço, personagens, narrador) sofrem transformações. A exemplo disso, o próprio tempo não se assegura mais na linearidade, ele perde o caráter cronométrico na própria desrealização da linguagem, que não é mais a da ação e sim a do pensamento. Portanto, o tempo é conduzido a partir da experiência subjetiva. Desse modo, a individuação fica enfraquecida, já que a busca de entender o homem é pensada a partir de sua relação com outrem.

As experiências do homem encontraram no gênero narrativo uma via segura de expressão, entretanto, essa tarefa mostrou-se em crise, visto que tais experiências não são mais modelares como outrora. Agora podem ser profundas, perturbadoras, afinal, muito íntimas, já que tudo está atrelado ao mundo da experiência interior da personagem.

¹ Mestranda pelo Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários – Universidade do Estado de Mato Grosso, Campus de Tangará da Serra-MT.
paulafetga@hotmail.com

Assim, conforme Walter Benjamin (1987, p. 200) “as experiências estão deixando de ser comunicáveis”. Nesse sentido é que o teórico propõe a morte do narrador da oralidade, tais as impossibilidades da voz narrativa dos grandes feitos, dos atos memoráveis, das experiências dignas de serem passadas de geração a geração. Narrar as experiências do ser humano, torna-se, a partir da Modernidade, um desafio estético para o romance.

A narrativa em primeira pessoa tornou-se, então, uma explosão dentro da literatura, surgiram muitos romances que aderiram ao narrador que parte de um testemunho. A necessidade que se projetou de fazer revelações, de denunciar violências, de refletir sobre certos horrores, vivenciados pelo narrador ou por outrem, é que foi constituindo a figura do narrador-testemunha.

A partir do século XX, as narrativas testemunhais tornaram-se recorrentes a ponto de infundir a ideia de um deslocamento em relação aos princípios da tradição, ou seja, a vez e a voz estão agora com os excluídos, os marginalizados, as vítimas das violências de todo tipo. Isso implica também um repensar da própria crítica literária, em especial, dos estudos sobre o narrador.

Desse modo, ao narrador dessas vivências catastróficas, segundo Adorno (2003), não é mais possível transmiti-las como eram as histórias de aventuras, trata-se, então, de narrar em condições que não se pensaram possíveis. Vemos que, contemporaneamente, a potência do passado parece estar nas ruínas. Quando falamos em ruínas é, justamente, para retomar aqueles que foram sentenciados à mudez, os escravizados, os oprimidos, os excluídos.

A tensão que emerge desse novo papel do narrador implica, muitas vezes, no enfraquecimento de sua legitimidade, já que testemunhar um trauma envolve uma desintegração da realidade, posto que a memória é marcada pela limitação, pela dissociação da unidade estrutural, nem tudo é lembrado. A memória trabalha num processo de seleção dos eventos.

O discurso pautado pela memória tornou-se, nas últimas décadas, uma explosão na literatura, especialmente a rememoração de um trauma que não pode e/ou não deve ser esquecido. Percebemos, assim, a necessidade de presentificar essa memória, seja pela voz das vítimas ou de testemunhas.

Ao falar de testemunho devemos considerar as fragilidades desse discurso. Conforme alguns teóricos vêm discutindo nas últimas décadas, como Jeanne Marie Gagnebin (2006), de que o esquecimento é um risco inerente à memória, porque ao trazer

o passado para o presente instaura nele a possibilidade de seu apagamento. Em outras palavras, o próprio desejo de registrar esse passado conforma um receio de sua perda total, pois “quão inseparáveis são memória, escrita e morte.” (GAGNEBIN, 2006, p. 45). É preciso que esse passado não só seja lembrado através do testemunho, mas tenha um impacto sobre o presente a ponto de desencadear uma ação, no sentido de evitar a recorrência das violências.

O crítico Márcio Seligmann-Silva (2008) também discorre sobre essa impossibilidade do testemunho, mas é justamente dessa limitação que se constitui o discurso testemunhal. O potencial da violência é que limita a narração desta memória, dessa forma, a linguagem não é capaz de capturar legitimamente a experiência traumática e, é nesse ponto, que a imaginação entra, para tentar, se é que é possível, alcançar a dimensão do trauma.

Diante disso, temos um esgotamento do teor de verdade desse discurso, já que o testemunho implica técnicas para sua composição, as quais nem sempre vão definir uma revisitação legítima da memória traumática. Nesse caso, o narrador vive em constante tensão na construção de seu discurso testemunhal.

Ao refletir sobre o que já foi discutido, propõe-se então uma análise da narradora-testemunha no romance contemporâneo *Chapada da Palma Roxa* (1990), da escritora brasileira mato-grossense Tereza Albués, na perspectiva de observar seu desempenho na configuração de uma ideia da (s) verdade (s) em seu discurso narrativo.

Chapada da Palma Roxa é seu segundo romance e se fixa em um espaço regional, interior de Mato Grosso, seu enredo nos é apresentado por uma narradora-personagem, a jovem Tiê, que demonstra o desejo de escrever, ação essa que, para a narradora, adquire o sinônimo de liberdade. Ela opta pela palavra como meio de presentificar o passado através do fio condutor da memória, trazendo as lembranças de sua infância à tona. Nesse caso, uma testemunha, já que a história que quer contar não é a sua e sim da personagem-protagonista Miranda. O fatos são contados a partir da percepção da narradora-testemunha, a qual dá voz, quando julga necessário, às demais personagens.

Ao relatar suas lembranças, a narradora parte da esfera de quem não viu, ou seja, apenas ouviu. Portanto, a experiência passa pelo crivo da audição. Diante desse posicionamento, a narradora desestabiliza a imagem da verdade, uma vez que a questão testemunhal sempre manteve uma relação muito próxima à visão.

A respeito dessa questão podemos apreender, nas discussões de Márcio Seligmann-Silva, que desde as épocas antigas “A testemunha, no sentido de “o que se vê”, se

aproxima tanto dos paradigmas da historiografia como da cena do tribunal” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.4), logo, a narradora do romance em estudo, não responde aos preceitos tradicionais de que o que se conta é o que se vê, levando ao entendimento de que tudo constitui-se como *verdade*.

Recorrendo a uma memória solidificada mais pela audição que pela visão, a narradora-testemunha se responsabiliza a criar estratégias que engendrem a credibilidade ao seu discurso. François Hartog expõe claramente esta questão no capítulo *O olho e o ouvido* do livro *O espelho de Heródoto* (1999), em que discorre sobre o potencial de verdade que o olho tem na enunciação, pois a testemunha crível é aquela que viu e não a que ouviu. Essa condição, inclusive, é instaurada no meio jurídico, o que confirma também a declaração anterior de Seligmann. Assim, tem o poder de elucidar um acontecimento, de trazer a verdade dos fatos, aquele que viu e, dessa maneira, entende-se que só ele saiba dos fatos.

Nesse ponto, chegamos a algumas importantes reflexões: É possível que a testemunha legitime uma verdade dentro de sua narrativa? Com todas as questões que envolvem a narrativa testemunhal é possível ainda pensar o termo verdade no singular? Como a narradora, ao compor sua narrativa pelo campo da audição, conduz a configuração do que vem a ser verdade dentro da obra?

Partindo desses questionamentos e com base na análise do texto, percebemos que a narradora coloca a busca pela verdade desde o início da narrativa, a qual se desenvolve a partir de um conflito: a morte de um bebê, que fora estrangulado, colocado dentro de um saco e jogado no fundo do rio. Essa é a mola propulsora para a dúvida, as suspeitas, a busca pela verdade que vai moldando a narrativa numa atmosfera de mistérios, denúncia, violência e misticismo.

Durante o processo investigativo para se chegar à resolução do crime, a narradora envolve também o leitor, já que cria um emaranhado de suspeitas no modo como conduz seu relato, uma vez que no segundo capítulo revela que essa história se passou na sua infância e o que ela quer contar é a história da família *Papandroudis*, mais especificamente da personagem Miranda, e não a do bebê assassinado. Nesse caminho, já se criam as suspeitas da possível origem do crime, pois fica clara uma urgência em narrar a vida de Miranda, um desejo de ser porta-voz dessa personagem.

Tudo isso lança no leitor suposições, entretanto nada é certo. Logo, pressupomos que esse ceticismo que envolve a narrativa, é uma escolha intencional. O teórico Theodor Adorno (2003), em a *posição do narrador no romance contemporâneo*, fala dessa

aproximação com o leitor “(...) a abolição da distância é um mandamento da própria forma(...)” (ADORNO, 2003, p. 61), portanto, uma característica do narrador contemporâneo, que procura trazer o leitor o mais próximo possível da narrativa.

Ao usar o ouvido como mecanismo que marca a enunciação, a narradora lança mão de várias estratégias que possibilitem maior veracidade às experiências que ela narra. Uma delas é colocar-se enquanto ouvinte primária, quando, ao dizer que de sua casa ouvia as conversas na casa de Miranda, já que era sua vizinha. “Nossa casa é parede-e-meia, dá pra escutar tudo que se passa lá dentro.” (ALBUES, 1990, p.5). Podemos compreender nessa passagem que ninguém conta a ela, é a própria quem ouve.

Quando relata a partir de um intermediário, no caso a personagem Ernâni, assistente do delegado que investiga o crime, a narradora estabelece uma relação de proximidade com ele, o qual passa a mostrar todos os relatórios da investigação a ela. Então, a fonte da qual extrai a informação é confiável, pois está diretamente ligada à apuração dos fatos. Conforme Hartog (1999), demonstrou que quem contava as histórias, que depois eram reproduzidas por um narrador, eram sacerdotes – sábios – tidos como autoridades confiáveis.

Nesse sentido, a narradora produz essa proximidade do conhecimento com o ouvir definindo um valor de veracidade ao que ela narra, atribuindo, conseqüentemente, destaque para a oralidade (tradição), pois a palavra falada adquire valor de saber.

A narrativa intercala o mundo da protagonista Miranda e o da própria narradora, que por vezes abandona o relato sobre a protagonista e volta-se para si. É como se quisesse recuperar sua própria experiência lançando-se no outro. Por esse motivo, ao referir-se à Miranda, demonstra uma relação de carinho, de piedade e, principalmente, cumplicidade.

Ao referir-se ao pai de Miranda, a personagem Loredano, a narradora descreve-o de maneira negativa, isto é, um homem rude, violento, intimidador, enfim, configura, para o leitor, a visão de um homem cruel. Para asseverar o que ela diz, dá voz, em vários momentos da narrativa, a Loredano: “_ Cala a boca ou te arrebento.” (ALBUES, 1990, p. 16). Confirma, dessa forma, sua desumanidade e, assim, tece suspeitas no leitor em relação à possibilidade de ser ele o criminoso.

Essa estratégia, analisando o que Bakhtin afirmou: “(...) pode-se falar da palavra do outro somente com a ajuda da própria palavra do outro, é verdade que trazendo a ela nossas próprias intenções e esclarecendo-a a nossa maneira, pelo contexto.”(1988, p.153), assim reforça a intencionalidade que se entrelaça na constituição do discurso testemunhal.

Eis que apreendemos que, ao falar em testemunho, surgem as problemáticas a respeito do real.

No trabalho engenhoso que a narradora-testemunha desenvolve para tentar construir um testemunho mais legítimo possível, ao menos no seu ponto de vista, observamos que as vozes que entremeia ao seu discurso vêm no sentido de confirmá-lo, exemplificá-lo, credibilizá-lo.

Na situação de tensão que se instaura na narrativa, verifica-se um confronto com as demais personagens, suas intimidades são escancaradas, seu interior desvelado pelo processo investigativo e, nesse caso, o discurso direto aparece diversas vezes. É claro que notamos escolhas em quem e o que a narradora permite que se fale.

Nesse romance, o discurso se constrói na busca de compreender o ser humano através da sondagem de sua alma. Isso na diegese emana muitos sentimentos e emoções adormecidos nas personagens (o medo, a vergonha, a revelação, o desconforto), já que nestes procedimentos investigativos se configura a ideia do indizível. Assim, o que o sujeito não diria a ninguém, só a ele mesmo, é obrigatoriamente exposto devido ao poder persuasivo da presença jurídica. Tudo isso acomoda um universo de frustrações, de mentiras, traições, preconceitos, maldades, enfim a podridão humana é aflorada.

Há no enredo um jogo de poder que transforma o homem em objeto, representado por meio das relações violentas e autoritárias de Loredano com a filha, com a sua companheira e com seus empregados, principalmente com o índio Guaixara, uma espécie de capanga.

Temos ainda a atmosfera mística, entremeada na trama pela personagem Ana Cigana, a qual refina no leitor a sensibilidade para compreender a possibilidade de se chegar a verdade dos fatos, pois ela é a personagem que presenciou o bebê sendo lançado ao rio, dentro de um saco. Quando antropomorfiza o termo verdade numa tentativa de possibilitar a compreensão da realidade, essa personagem pretende mostrar que só uma pessoa pode resolver esse conflito, assim a verdade se torna sujeito e não objeto.

A verdade é uma só. Um dia ela aparece límpida e impetuosa como as águas da cachoeira Marombá. E não vai sair da minha boca. Volta à Vila do Cravo. É lá que vai encontrá-la. Espremida entre as paredes. Sufocada pela violência dos conflitos aprisionados naquela casa. (ALBUES, 1990, p. 86)

Há na narrativa a presença do misticismo, do sobrenatural, dado que a narradora-testemunha estabelece uma rede dialógica com outros seres (as borboletas, o rio).

Percebe-se o poder testemunhal que a narradora demonstra, já que quase tudo que sabe vem de fontes inacessíveis aos outros, instaurando a ideia de que somente ela tem a possibilidade de conduzir os fatos, de contornar os testemunhos alheios.

A forma como a narradora configura o relato leva-nos a entender que somente ela é quem poderia contar essa história, pois é a mais confiável das testemunhas. Assim, pode-se pensar no que Mário Vargas Llosa (2004) afirmou de que a verdade no romance vai depender de sua capacidade persuasiva, seu grau de magia. Embora por mais ilusória que se entenda a ficção, não se deve esquecer que ela está totalmente imergida na experiência humana, desse modo, conforme as ideias do autor, entra-se na verdade e na mentira ao mesmo tempo, justamente, “porque as fraudes, os enganos e exageros da literatura narrativa servem para expressar verdades profundas e inquietantes, que somente dessa maneira, enviesada, vêm à luz.” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 21).

A verdade inquietante do romance é revelada através do afloramento da mente da personagem Loredano, o pai, cujas contradições já não se resolvem mais no íntimo, por isso, busca respostas fora de si. O caos represado na mente, assuntos tão secretos, como o desejo incestuoso que sente por sua filha Miranda, são trazidos à narrativa.

No entanto, a narradora articula essa questão não por sua voz, mas pela psique da personagem como se para mostrar ao leitor que não é ela quem suspeita, mas que essa verdade é revelada ao invadir a mente desse homem, por ser uma verdade inexprimível.

Por que sinto esta atração enlouquecedora pela mulher que se disfarça de minha filha? Não pedi que isto acontecesse. Aconteceu. Me plantaram no mundo diante dum fato consumado, como resolvê-lo ou evitá-lo? (ALBUES, 1990, p. 80).

No ponto crucial das descobertas, o testemunho vai da narradora para a própria personagem, parece que há uma insuficiência da linguagem para configurar essa experiência na proporção que ela tem. A narradora deixa evidente seus limites para o leitor, mesmo testemunhando a história de Miranda existem restrições até onde ela pode chegar, assim, inclusive, o próprio leitor é afastado da narrativa.

Dessa maneira, fica claro o que Vargas Llosa diz sobre a verdade dentro da ficção: “Suas verdades são sempre subjetivas, meias-verdades, relativas, verdades literárias que com frequência constituem inexatidões flagrantes ou mentiras históricas.” (2004, p. 20). Portanto, a verdade não consegue abranger um caráter universal, já que ela é relativa, a verdade de um pode não ser a do outro, assim, ela pluraliza-se.

Diante dessa perspectiva, a impossibilidade de apreensão da verdade atravessa a experiência das personagens. Desde o princípio, a narradora desenvolve seu relato na esteira da dúvida, algumas tornam-se *verdades*, no entanto, uma verdade que não se completa, já que só a protagonista tem o poder de confirmá-la e não o faz, deixando o fio da dúvida enraizado na história.

Em suma, o romance albuesiano traz uma narradora-testemunha que fala em nome de uma mulher, oprimida e supostamente violentada pelo pai, que é também suposto assassino de um bebê, sugestivamente, fruto do incesto. O testemunho não define a veracidade dessas pressuposições, uma vez que, entre criar o discurso testemunhal e a realidade dos fatos, há um abismo, causado pelo emudecimento da vítima.

Tomando as postulações de Seligmann-Silva, ao testemunhar a história “nesse momento mesmo ela a destrói e a recria” (2005, p.78). Justamente por isso, podemos pensar que essa testemunha tenha a pretensão de exprimir também os entraves que se erigem na narrativa dessas lembranças dolorosas, para refletir até que ponto as experiências podem ser transmitidas.

É possível que essas estratégias, na constituição do testemunho, queiram revelar muito mais que uma preocupação com a verdade, mas com o silenciamento da violência, com a intensidade da dor que impede o testemunho.

Retomando as palavras de Jeanne Marie Gagnebin:

A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. (GAGNEBIN, 2006, p.55).

Diante dessa ideia, compreendemos que esta instabilidade da verdade, presente a todo momento, bem como, o forte desejo de se chegar a ela demonstram a fragilidade da memória, que ao tender ao apagamento aniquila toda a possibilidade de lutar contra a reincidência do trauma.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In: *Notas de Literatura I*. trad. Jorge M. B. de Almeida. 34ª ed. – São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ALBUES, Tereza. *Chapada da Palma Roxa*. – Rio de Janeiro: Atheneu-Cultura, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética- A Teoria do Romance*. – São Paulo: Editora Hucitec, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política- ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. – São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário Crítico de escritoras brasileiras*. – São Paulo: Escrituras Editora, 2002, p. 614-617.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar Escrever Esquecer*. – São Paulo: Ed. 34, 2006.

HARTOG, François. *O olho e o ouvido*. In: *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

VARGAS LLOSA, Mário. *A verdade das Mentiras*. Trad. Cordelia Magalhães. – São Paulo: Editora Arx, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Literatura de Testemunho: os limites entre a construção e a ficção*. LETRAS – Revista do Mestrado em Letras da UFSM/RS. Janeiro/junho, 1998.

_____. *Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes*. Proj. História, São Paulo, (30), p. 71-98, jun., 2005.

_____. *Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. PSIC. CLIN. Rio de Janeiro, vol. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

_____. *O local do testemunho*. Tempo e Argumento – Revista do Programa de Pós-Graduação em história. Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3-20, jan./jun., 2010.

A POÉTICA DA ESPERANÇA: HIPÓTESES DE LEITURA DA POESIA DE CZESŁAW MIŁOSZ À LUZ D'O TESTEMUNHO DA POESIA

Rondinely Gomes Medeiros (UFPR)¹

Resumo: Tomando as reflexões do poeta, romancista, ensaísta e historiador da literatura Czesław Miłosz em “O Testemunho da Poesia”, sequência de conferências pronunciadas em Harvard em 1981, um ano depois de receber o Nobel de Literatura, na qualidade de texto, hoje, central para a compreensão da poética e, mais, da ética e da heurística que orientam a, se exprimem em e se depreendem de sua poesia, pretendemos ler o estatuto da esperança em alguns poemas, seus e de seus colegas de tempo e país, sob a luz das considerações exuberantes e incisivas destas conferências.

Palavras-chave: Literatura Polonesa; Poesia Polonesa; Literatura de Testemunho; Czesław Miłosz

Da leitura atenta da obra de Miłosz percebe-se sua relação complexa com a esperança, e não apenas (embora também) como tema ou conteúdo de um ou outro trecho, mas antes de tudo como uma disposição que assalta o espírito, uma inclinação intelectual irresistível. Como anota Marcelo Paiva de Souza, citando S. Baranczak, “o tema-chave subjacente às seis conferências de Miłosz não seria ‘nada menos do que a esperança, e a poesia como possível fonte da esperança’” (SOUZA, 2012, p. 15). Tal inclinação é esmiuçada durante as aulas como o efeito de um cruzamento insuspeitado entre a experiência direta da história e o cultivo de uma perspectiva oblíqua em relação aos fatos e objetos da experiência, um realismo cuja fonte é o ponto tangente entre a reta do impacto da vivência direta e a curva da “busca incessante pelo Real”.

A história em questão não é aquela de fatos retumbantes, mas a cotidiana experiência de estar vivo em um certo lugar e um determinado tempo: “A historicidade pode revelar-se em um detalhe arquitetônico, na configuração de uma paisagem...” (MIŁOSZ, 2012, p. 36). O poeta mune-se de equipamentos espirituais, isto é, ao mesmo tempo linguísticos e carnis, para flagrar justamente o instante em que essa experiência se cruza com o mistério da existência efêmera, o Real. Por isso, ou seja, por participar da lama primordial de que são feitas as experiências dos homens e mulheres, Miłosz insiste que o poeta, por mais meticulosa que seja sua atividade, não pode se apartar do convívio da “grande família humana”. A esperança que concerne à poesia de Miłosz é aquela que o poeta vislumbra no seio mesmo da humanidade, ainda que (ou mesmo particularmente) no meio da infâmia e da dor.

¹ Mestrando em Literatura (UFPR). Contato: rondinelysm@gmail.com.


I

A poesia, como a vê Czesław Miłosz, não paira pura sobre as intempéries do mundo, não é a comunicação que os iniciados recebem, para decifrá-la, do mundo supralunar; é, antes de mais, testemunha e participante do fluxo de acontecimentos que constitui sua época. Mas isso não deve levar, segundo o autor, ao determinismo “à maneira predileta das escolas de sociologia de orientação marxista” (MIŁOSZ, 2012, p. 44). Tal testemunho da poesia é potencial, não prescritivo; “o estado da poesia de uma determinada época *pode* prestar testemunho da vitalidade ou do esgotamento das fontes que alimentam a civilização.” (Idem, p. 68, grifo do A.)

Miłosz mobiliza, então, um seu parente, poeta também no século XIX, Oscar Miłosz, para argumentar que é da natureza mesma da poesia ser, por participação, a “geratriz e guia” daquilo que é denominado por este de “Movimento”. O ensaísta chama a atenção para a escolha precisa da palavra pelo seu predecessor: “Notemos que não é empregada a palavra Progresso, mas sim Movimento”, o que indicaria não “uma ascensão linear”, mas a “mudança incessante” e “o jogo dialético dos opostos” (Idem, p. 69). O estatuto da poesia no seio da linguagem seria então tanto da ordem do engendramento do movimento de circulação da energia vital entre os opostos, como da tarefa de orientação: “a linguagem de cada período histórico recebe e fixa sua forma graças à poesia” (Idem, p. 69). Para não ser reduzida a um determinismo sociológico, essa participação oferece uma perspectiva singular, mas não substitui a própria experiência; acrescenta-se como um conjunto vazio, que pode ser inferido e qualificável, mas não identificado e isolável. Ademais, a concepção de exclusividade da poesia é própria da divisão metropolitana do *fin-de-siècle* entre poetas e medíocres, rechaçada por Czesław Miłosz. O final de seu poema “Anotado de manhã cedo: na Telegraph Avenue” denota bem o estado de complementaridade, mas não de exclusividade, da poesia:

Alguém vai se perguntar se isto é verso ou prosa e qual a intenção de Miłosz destinando o fortuito à publicação.


Eu no entanto gostaria enfim de estar além do verso e da prosa, da intenção e da justificação. (MIŁOSZ, 2003, p. 71)



Dados os pressupostos teóricos, a preocupação de Miłosz se dirige especificamente ao “tipo de testemunho que a poesia dá de nosso século” e à singularidade da experiência polonesa nesse processo.

Durante as seis conferências, Miłosz elenca variadas características da poética polonesa do século XX de forma a bordar uma constelação de contrapontos desta à experiência Ocidental. Surgindo do cruzamento de influências geopolíticas (Roma-Bizâncio) e de grandes matrizes culturais (Ocidente-Oriente), a poesia polonesa teria mantido as formas gerais e a vitalidade da língua, de modo que “a língua dos poetas poloneses do século XVI (...) está mais próxima do polonês atual que a língua de *The fairie queene* do inglês dos dias de hoje” (MIŁOSZ, 2012, p. 38). Depois da colonização romântica e simbolista parisiense, cujo *ethos* de isolamento exaspera Miłosz, a poesia polonesa prova, então, pelos acontecimentos do século XX, do abalo acachapante da intromissão da História, que revoga o abismo produzido pela *bohème* entre a Arte em sua pureza etérea e os artefatos mesquinhos do mundo, pois, como observado acuradamente por Oscar Miłosz, “as tragédias fazem desaparecer o cisma entre o poeta e a grande família humana” (MIŁOSZ, 2012, p. 48).

Renegando, então, a separação farisaica do simbolismo, Miłosz interpreta o testemunho da poesia polonesa do século XX sob o foco de suas experiências mais traumáticas, de território ocupado e arruinado, deformado em campos de aprisionamento, tortura e extermínio, dilacerado entre dois totalitarismos, dominado e silenciado; debaixo da roda dentada da História, antes de ser imoral ou desprezível, foi mesmo impossível que a poesia se mantivesse afastada das intempéries, na medida em que ouvir o grito do supliciado é já participar do suplício, seja como vítima, seja como carrasco. Em *The History of Polish Literature*, Miłosz anota com terror: “*if the screams of the tortured are audible in the poet’s room, is not his activity an offense to human suffering?*” (MIŁOSZ, 1983, p. 458). A dificuldade de manter um nível vital de expectativa numa catástrofe continuada é, segundo Miłosz, testemunhada pela atividade poética, e o caso da Polônia – que, “em virtude dos acontecimentos extraordinários e letais que lá tem ocorrido, comparáveis apenas a violentos terremotos, faculta uma perspectiva peculiar” (MIŁOSZ, 2012, p. 35) – é *um* dos casos que povoam e dão o tom do tempo: “o século XX nos forneceu, infelizmente, a prova mais simples da realidade: a dor física” (Idem, p. 98); “a esperança permeia nosso século? Talvez, mas a poesia



não confirma essa impressão, e seu testemunho é mais fidedigno que o jornalismo” (Idem, p. 50). Ainda que seja “autoterapia”, a poesia não está imune ao pessimismo justificado.

Contudo, em certo momento, Miłosz caracteriza a poesia polonesa do novecentos como “poesia de rebelião” (Idem, p. 51): “a poesia polonesa tornou-se o lar de uma esperança incorrigível, que os desastres históricos não puderam extinguir” (Idem, p. 46). Parece, assim, que há dois modos da esperança, embora a experiência poética só de um deles dê testemunho, encontrando, no meio do cataclismo do século, sua tarefa mundana de transdizer o Real que busca incessantemente. Ali onde há sofrimento há também resistência e criação.

Dois poemas de colegas próximos a Miłosz bem exprimem tal persistência; o primeiro, “No Meio da Vida”, de T. Rozewicz, apresenta a recondução solitária da linguagem no caminho do auto-reconhecimento, do reconhecimento do mundo e de sua reconstrução, na aspereza da catástrofe.

Depois do fim do mundo
depois da morte
me achei no caminho da vida
criava a mim mesmo
construía a vida
gente animais paisagens (SIEWIERSKI & NEUD, 1994, p. 52).


Já em “Fim e começo”, de W. Szymborska, essa tarefa é anônima e comunitária:

Depois de cada guerra
alguém tem que fazer a faxina.
Colocar uma certa ordem
Que afinal não se faz sozinha.

(...)

Alguém tem que erguer a viga
Para apoiar a parede,
Pôr a porta nos caixilhos,
Envidraçar a janela.

Aqui se delinea mais claramente o recesso onde a esperança repousa na poética polonesa, segundo Miłosz. É no cotidiano fugaz, nas minúcias desimportantes do dia-a-dia que a imagem da expectativa dinâmica, uma espera em ação, vai se perfazendo. Esse




bojo comum da vida humana é o mesmo caldeirão de Real que a poesia buscaria acessar. Uma experiência oblíqua da realidade só é, para Miłosz, acessada pela inclinação ao mágico-miraculoso próprias do sonho e da infância (objetos de ataque feroz da investida cientificista modernista), fazendo com que o horizonte e o chão se fundam como substratos da história e como fundamento da continuidade da esperança – seu efeito, no meio do inferno. Se “o verdadeiro lar do poeta polonês é sua história” (Idem, p. 148), a sua expressão última não é a da guerra, mas a do milagre do cotidiano “depois de cada guerra”. Uma história menor, cuja efetividade requer que não se esconda o chão sujo da dor histórica, mas dele tire seu sustento e vigor.

II

Ao se posicionar contra o fim do assombro e do mágico, provocado pelo triunfo da ciência moderna, Miłosz enxerga na atividade do poeta a preservação do manancial daquilo que ele chama de “desejo do maravilhoso”, característico da experiência infantil diante do mundo – contra e pressionado pelo ensino científico escolar, espécie de cavalo de Troia da Modernidade. Nisto ele se avizinha da perspectiva pela qual Lévi-Strauss analisa a anterioridade e persistência do que chama de pensamento selvagem nas sociedades ocidentais, nas quais este permanece, em certos nichos das ciências humanas e predominantemente nas elaborações artísticas, como uma “reserva ecológica” do pensamento não domesticado no seio do Ocidente. Esta observação remete às direções opostas que, daí, as assim chamadas Humanidades e suas cercanias, no século XX, tomaram. Uma delas esteve atenta ao crescimento e aprimoramento do exercício de Poder e da expansão da devastação ambiental, realizados com o suporte indispensável da ciência e, por isso mesmo, dedicou-se a desconfiar do caminho da Modernidade e a pregar um *pessimismo* radical em relação à *excepcionalidade humana*, herança da teologia cristã preservada intacta no núcleo do pensamento científico (o ‘ápice da evolução’, o ‘único primata com linguagem articulada’, o ‘animal que deseja’, o ‘que não coincide consigo mesmo’, o ‘condenado à liberdade’...)

Entretanto, na direção oposta àquela enveredada pelo anti-humanismo estruturalista, Miłosz acusa a ciência moderna do contrário, de descentrar o homem de si mesmo, de lhe retirar a excepcionalidade até então vigente. Talvez a título de herança ideológica de seu parente e poeta Oscar Miłosz, de quem se considera discípulo, Czesław Miłosz mantém sua fé numa certa e ambígua virada científica que pode ocorrer




no futuro e que reabilitará o “desejo do maravilhoso”: “O tecido social assimila os derivados da ciência com certo atraso (...) a imagem de mundo a delinear-se na nova ciência, na qual o miraculoso tem lugar de pleno direito, *ainda* não chegou a se difundir” (MIŁOSZ, 2012, p. 87. Grifo nosso). Supondo, não sem razões suficientes, que a transferência do sistema científico de causas e efeitos impessoais para o domínio das relações sociais provoca um abandono cruel da comunidade humana diante das responsabilidades pelas catástrofes históricas, o ensaísta aposta no retorno do homem ao centro de uma ciência transfigurada pela redescoberta do “maravilhoso”, a partir do que ele chama de “força elementar humana”, força potencial que o poeta vislumbra e pela qual “tanto antecipa quanto aproxima o futuro”.

A escatologia que informa a poesia de Miłosz parece partir do pressuposto da anterioridade e da persistência do desejo e do sentido em relação aos acontecimentos catastróficos. Mesmo assim, a esperança, que começa se equilibrando entre duas direções, inclina-se acentuadamente, e amparada por uma suposta e ainda mal-entendida virada miraculosa da ciência, no rumo da fé radical na excepcionalidade humana: “a cada dia podem-se ver sinais dando testemunho de que agora, neste instante, algo novo nasce, algo até aqui jamais visto em tal escala: a humanidade como uma força elementar, consciente de não pertencer à Natureza – pois só o homem recebeu em legado o tesouro que é a memória, vale dizer, a história” (Idem, p. 153).

Porém, se o ensaísta prefere apostar tudo no triunfo do Homem, não é tão facilmente que as direções da esperança se decidem no âmbito da escrita do poeta. A própria escatologia miłosziana já havia transitado, ainda dentro do cadinho humano, por elaborações bem menos centradas no triunfo da História, em favor de uma esperança bem menos otimista, aquela que se resigna diante da continuidade do mundo e que procede por uma relativização da importância moderna do destino humano, individual ou coletivo. É o que se entende, por exemplo, nas imagens perturbadoramente calmas da perseverança do mundo durante seu fim em “Canção sobre o fim do mundo”, de 1943-1944, época, por sinal, de uma exacerbação particular da violência na Polônia:

No dia do fim do mundo
uma abelha circula ao redor da chagueira,
um pescador remenda sua rede rota,
feliz o boto salta no mar.
(In: SIEWIERSKI & NEUD, 1994, p. 24)




O apocalipse surpreende pela absurda permanência da realidade mais chã e pela descrença geral em sua ocorrência: “Ninguém acredita que isto esteja acontecendo agora”. Assim também o narrador de “O Vale dos Demônios” tece elucubrações sobre a continuidade dinâmica do mundo caso tivesse explodido uma granada que fora jogada no quarto do menino Tomás: “o mundo teria seguido seu curso; andorinhas, cegonhas e estorninhos teriam revoado do além-mar em suas migrações; vespas e marimbondos continuariam sugando o sumo doce das peras” (MIŁOSZ, 1982, p. 65). No caso do poema não é o idílio que se prega com esta esperança pessimista, como se o cataclismo precisasse ser denegado, mas exatamente o seu oposto, tal como ressoa no poema “Fim e Começo”, de W. Szymborska: depois do fim do mundo, o mundo continua e ainda é possível. Os povos ameríndios e africanos trucidados pela colonização europeia extramuros bem o sabem, os povos trucidados pelas sucessivas colonizações europeias intramuros também o sabem – que há uma pergunta que insiste: como se pode viver depois do fim do mundo?

Agora a esperança restaura seu equilíbrio livrando-se da gravidade onipresente do Destino Manifesto do Homem. O antropocentrismo supostamente e ao mesmo tempo pré- e pós-moderno pregado por Miłosz contrasta ferozmente ainda com aquele paganismo animista que constitui como que o plano místico de fundo tanto de alguns poemas seus, quanto da belíssima sequência de descrições da vida bucólica em “O Vale dos Demônios”, como ainda de algumas reflexões tecidas acerca da vida dos objetos na poesia de seus coetâneos. É o caso da interpretação do embate vívido entre o sequestro da história e o fazer poético que Miłosz empreende na quinta de suas conferências, apontando no poema de Z. Herbert “A Pedra” o resguardo da história, por sua ausência, na vida do objeto; em sua austera inabilidade para modificações drásticas de si mesma, a pedra permanece mundana, indomável e actante:

- não se domam as Pedras
até o fim elas nos fitam
com um olho sereno e muito claro.
(In: SIEWIERSKI & NEUD, 1994, p. 114)

Não por acaso trata-se de posição simétrica oposta à famigerada consideração de Heidegger sobre a falta de mundo na pedra – logo este cuja proximidade aterradora com




o III Reich não deve deixar de ser observada. Para a pedra-mero-objeto não é necessário supor ou resguardar um sentido e um mundo, destino igual ao reservado pelo regime nazista para as populações exterminadas, que como as pedras sem-mundo deviam curvar-se ao prometeico Homem, criador de mundos.

Logo mais à frente, na mesma conferência, a pedra-objeto-sujeito volta às considerações de Miłosz, dessa vez desde um poema de seu admirado A. Wat, em que se descreve um exílio voluntário junto à taciturnidade ativa do mundo das pedras, um tornar-se-com-as-pedras. Aqui é o silêncio que toma a atitude, a esfera do silêncio onde “deparamos com a poesia polonesa” (MIŁOSZ, 2012, p. 130) e onde ocorre mais um encontro com o histórico. Tornar-se pedra, aliás, é um tema tratado de forma diagonal também por W. Szymborska em “A Mulher de Ló”, na qual a estátua de sal exaspera-se em intrigante eloquência, tentando entender e comunicar para outrem os motivos diversos, amontoados e conflitantes que precipitaram a catástrofe sobre si. De Wat a Szymborska, a pedra passa de destino invejado a destino lamentado, mas continua, desde Herbert, como objeto vívido, sensitivo, que observa e que fala, que tem mundo e sentido, objeto-sujeito.

Em vez de antropocentrismo – a excepcionalidade do humano – o tratamento dado pelos poetas às pedras, corroborado pela análise elegante de Miłosz na quinta conferência, é o de uma antropomorfização – uma dissolução do humano para aquém e além do Homem; e assim preconiza uma como que contra-efetuação da história por meio do ofício poético, o que também se vê diante da pluralidade de seres extra-humanos presentes na obra de Czesław Miłosz. Os demônios que habitam o Vale do Issa de sua infância, retratado com serenidade e vigor no romance a que serve de cenário, são dotados de formas humanas e animados por espírito semelhante. Seu paganismo, entretanto, não se coaduna com a universalização pretendida desde o Iluminismo, porque lhe opõe uma radical localização espaço-temporal, que não pode ser subsumida a algo como uma essência própria do humano.²

² O Vale do Issa tem a particularidade de ser habitado por uma quantidade anormalmente grande de duendes. (...) Os que já os viram dizem que eles são pequenos, do tamanho aproximado de um menino de dez anos. (...) É possível que, conhecendo o respeito supersticioso em que são tidos os alemães – povo que são do comércio, da ciência e das invenções – os diabretes procurem emprestar-se um ar de gravidade vestindo-se à maneira de Immanuel Kant, de Königsberg. Não é por acaso que no Vale do Issa o Espírito Mau é também conhecido como o Alemãozinho – o que implica que o demônio está ao lado do Progresso (MIŁOSZ, 1982, pp. 5-8).



Ainda que um tanto idealizada, e não por menos por ser uma narrativa muito próxima das memórias da infância, em “O Vale dos Demônios” a convivência dinâmica entre os mundos cristão e pagão, de resto reflexo do processo milenar de assimilação recíproca dessas cosmologias no mundo rural europeu, é ameaçada por uma espécie de poluição do Progresso que aparece, em todo o livro, nas formas de recrudescimento do poder estatal, guerras e exílios: a intromissão da História, com seu poder universalizante, homogeneizando o complexo de diferença e repetição em que se desenrola a vida comunitária. No final, depois da terra equalizada, as multiplicidades extra-humanas terão sido punidas pela modernidade: “...diabretes de casaca, ai deles; seu interesse pelo que passa nas moradias dos humanos não ficará sem castigo”, e a pena, entre outras vias, se dará pelo mais implacável esquecimento: “Em breve, mais ninguém no Vale do Issa dirá ter visto um deles...” (Idem, p. 232).

A ameaça dos novos tempos homogeneizadores aparece também, vista desde o outro lado, o de depois do exílio, no poema “Rue Descartes”³, em que há uma cisão na consciência do poeta entre a “lembrança dos costumes de casa” e a intimidação diante da “capital do mundo”, já longe de todos os seres extra-humanos, porém bem perto do centro pulsante da ordem que os exterminou; é dali que se vê, como que da janela do tanque, o efeito da guerra:


Deixei para trás os rincões nebulosos.
Adentrei o universal, admirando, desejando

Em seguida, muitos de Iássy e Kolóchvar, ou de Saigon e Marrakech,
Foram mortos, pois quiseram abolir os costumes de casa.

Em seguida, seus colegas conquistaram o poder
Para matar em nome de belas ideias universais.

A poesia de Miłosz resiste ao avanço ideológico da modernização, evidenciando seu caráter destrutivo e violento, o confronto desigual engendrado pelas “ideias universais” diante do sistema anárquico de intercâmbio horizontal entre as diferenças culturais que constituem o mundo vivido. Para amparar uma avaliação justa do que seja tal resistência, recordemos o entusiasmo ideológico da modernização, que opera estereotipando uma espécie de violência orgânica das assim chamadas sociedades

³ Tal como traduzido nas páginas 40-41 de MIŁOSZ, 2012.




arcaicas para justificar sua máquina de extermínio; é assim que um crítico cultural como Marshall Berman, analisando o suplício de Gretchen, no Fausto de Goethe, anima a plateia hesitante, apelando ironicamente para a lembrança da “crueldade e brutalidade de tantas formas de vida que a modernização varreu da face da Terra. Enquanto nos lembrarmos dos destinos de Gretchen, seremos imunes aos nostálgicos fascínios dos mundos perdidos” (BERMAN, 1986, p. 60). Aqui “modernização” funciona como o nome empolgante do termo neutro “ideias universais”.

A perspectiva de Miłosz é a do polo oposto, o das culturas vitimadas: “Tendo visto com nossos próprios olhos aonde leva a violação, em nome da doutrina, do que é costume, ou seja, de tudo aquilo que cresce lenta e organicamente, por séculos, podemos apenas pensar com horror sobre os absurdos em que se enreda a mente humana...” (MIŁOSZ, 2012, p. 42)

Ora, são essas mesmas “ideias universais” que agem como força motora das matrizes da Modernidade – a ciência, o estado e a indústria – que *constituem o complexo antropocêntrico* e que são comuns aos totalitarismos e capitalismo predominantes do século XX, e que, ainda, funcionam como um regime de guerra, o que significa dizer que não permitem um dissenso sem punição, como na expressão certa de Bruno Latour: “é moderno aquele que vai – ou que ia – daquele passado para aquele futuro pelo caminho do *front de modernização* de avanço inevitável, frente pioneira cuja Fronteira possibilita que se qualifique como ‘irracional’ tudo aquilo que faz com que seja necessário voltar, e como ‘racional’ tudo aquilo que faz seguir adiante” (LATOUR, 2013, p. 26. Grifo nosso).

O *front de modernização*, aparelho bélico ideológico ocidental, é a matriz antropocêntrica comum ao socialismo soviético e ao imperialismo capitalista, que, alçando o Homem à qualidade de Destino Universal, suprime toda e qualquer subjetividade dissidente – seja um movimento popular de resistência, um povo, uma cultura, as extra-humanidades da pedra, dos outros animais, das florestas, dos duendes, os excessos que povoam e animam o mundo – e instauram a paz duradoura, silenciosa e mortal.

É o Miłosz ensaísta que declara: “O lado supersticioso de minha natureza é mais forte do que as ideias universais, ao menos no nível em que nasce a poesia.” (MIŁOSZ, 2012, p. 42) e é por essa razão que se pode dizer que a esperança própria do Miłosz



poeta reside na resistência ao que deforma a diferença em Mesmo, deformação esta que as guerras e o xadrez geopolítico do século XX tiveram como missão precípua. A poesia de Czesław Miłosz aponta para uma luminosidade – uma luz bruxuleante – diferente daquela triunfalista apregoada no fim de suas conferências.

A aurora da criança no poeta e o vislumbre da realidade como um “labirinto de espelhos”, com seu esplendor de perigosa magia, vão na contramão da matriz modernizante. Diante dos tormentos do século, a poética de Miłosz prediz uma realidade que “sobrepuxa quaisquer meios de nomeá-la, que só pode ser atingida de um modo oblíquo, nos reflexos em que se entremostra na subjetividade de alguém”(Idem, p. 129). E isto se torna muito próximo da magia mundana que povoa o universo de seres antropomorfos e destitui o homem de sua excepcionalidade e que se expressa no paganismo de sua poesia. É por essa via que se instaura a dissociação entre o Homem, príncipe da consciência, que ordena e submete, e a proliferação de humanidades que, antes e depois de serem vítimas daquele, sustentam a realidade cambiante. E não é que esta poética – ou pelo menos, a nossa interpretação dela – enseje apagar as diferenças entre humanos e não-humanos; muito pelo contrário, multiplica-as dentro e fora e entre os homens e os seres. Ser o homem específico – como todas as espécies de seres o são – não o autoriza a exilar-se em uma ingênua e comprovadamente perniciosa excepcionalidade, como se sua diferença fosse mais diferente que as outras diferenças entre si. Diversamente do homem suprimido e explorado pelo Homem nos regimes de controle do século XX, os destinos das intra- extra- e inter-humanidades articulam uma insequestrabilidade do homem por meio de nomes e artigos definidos: *um* homem (também poeta) em tempos sombrios habita uma região de indistinção de *um* duende, *um* bicho, *uma* pedra.

“Estamos a caminho da unificação do planeta” declara Miłosz (Idem, p. 139) – com um otimismo contraditório, pois próximo daquele propalado pelo Progresso, de que ele alegara desconfiar, além de oposto à esperança-menor de seus poemas – e sem saber que dali a poucos anos iríamos nos dar conta de que a “força elementar humana” realmente acabara por conformar a catástrofe antropomórfica pós-antropocêntrica, fundando uma era de conflagração geofísico-química à qual até empresta seu nome – Antropoceno, cenário insólito que anuncia um mundo em que não mais poderemos, como por ele mesmo pregado, nos distinguir excepcionalmente da Natureza e em que a

esperança terá de ser aquela da perspectiva do poeta, vislumbre sutil e oblíquo da realidade, cheia de lições de passado e disposta a continuar, mesmo no meio da barbárie.

Esperança é quando se acredita
Que a terra não é um sonho, mas um corpo vivo.⁴

Referências bibliográficas

BARANCZAK, Stanislaw; CAVANAGH, Clare. *Polish Poetry of the last two decades of communist rule: spoiling cannibal's fun*. Evanston: Northwestern University Press, 1991.

GOMBROWICZ, Witold. Contra os poetas. Tradução de Marcelo Paiva de Souza. In: *Poesia Sempre: Polônia*. Rio de Janeiro, Ano 15, nº 30, pp. 21-29, 2008.

LATOURE, Bruno. *Investigación Sobre Los Modos de Existencia*. Buenos Aires: Paidós, 2013.

MIŁOSZ, Czeslaw. *O vale dos demônios*. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

_____. *History of Polish Literature*. 2ª ed. Berkeley: University of California Press. 1983.

_____. *Não mais*. Tradução de Henryk Siewierski e Marcelo Paiva de Souza. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

_____. *O testemunho da poesia: seis conferências sobre as aflições de nosso século*. Tradução, introdução e notas de Marcelo Paiva de Souza. Curitiba: Ed. UFPR, 2012.

PAIVA DE SOUZA, Marcelo. No inferno do século XX: sobre o testemunho da poesia, de Czesław Miłosz. In: MIŁOSZ, Czeslaw. *O testemunho da poesia: seis conferências sobre as aflições de nosso século*. Tradução, introdução e notas de Marcelo Paiva de Souza. Curitiba: Ed. UFPR, 2012, pp. 7-24.

SIEWIERSKI, Henryk; NEUD, José Santiago (Seleção, tradução e prefácio). *Quatro poetas poloneses – Czesław Miłosz; Tadeuz Różewicz; Wisława Szymborska; Zbigniew Herbert*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1994.

SIEWIERSKI, Henrik; PAIVA DE SOUZA, Marcelo. Têmpera e força. In: *Poesia Sempre: Polônia*. Rio de Janeiro, Ano 15, nº 30, pp. 17-19, 2008.

⁴ Como citado em MIŁOSZ, 2003, p. 9.

MEMÓRIAS DE DESPEJOS: TESTEMUNHOS E RECORDAÇÕES EM CENÁRIOS DE REMOÇÃO FORÇADA

Taís Freire de Andrade Clark (UFMG)¹

Resumo: A partir da obra *Becos da Memória* de Conceição Evaristo, em que a autora, influenciada pela experiência de um despejo vivenciada na infância em Belo Horizonte, expõe o cotidiano de uma favela através do olhar da criança Maria-Nova, “con(fundindo) escrita e vida”, pretende-se analisar a relevância da literatura-testemunho em um contexto social marcado por conflitos urbanos. Para isso, são feitas comparações entre as recordações trazidas por personagens do livro de Evaristo e relatos dos moradores da Izidora, no intuito de evidenciar uma realidade social invisibilizada pelas mídias tradicionais, denunciando as graves violações de Direitos Humanos vivenciadas por pessoas em situações de vulnerabilidade.

Palavras-chave: Literatura-testemunho; Escrevivência; Despejo; Remoção Forçada; Conceição Evaristo.


Introdução

O objetivo deste trabalho é fazer um paralelo entre as remoções forçadas vividas pela personagem Maria-Nova no livro *Becos da Memória* de Conceição Evaristo, com a realidade dos moradores da Ocupação Izidora, localizada na Região Metropolitana de Belo Horizonte, mostrada no documentário *Na Missão, Com Kadu* de Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia Brito. A ideia é analisar a relevância da literatura-testemunho em um contexto social marcado por conflitos urbanos e a importância do reconhecimento de “histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 2012, p.214).

Este trabalho procura guiar-se pelas seguintes considerações sobre a ideia de narrativas da memória e do testemunhado:

No nível pragmático se podem observar dois elementos fundamentais do testemunho: a função paradigmática ou de denúncia de um feito ou de uma vida e a autorização letrada do testemunho de circunstâncias, vidas ou feitos que não são patrimônio da história oficial ou que tenham sido ignorados pela história e pela tradição vigente e hegemônica em tempos anteriores. Por outro lado, é no nível do enunciado: quer dizer, na escritura ou na transcrição do testemunho, particularmente na do iletrado, onde se jogam alguns dos elementos centrais do testemunho, a saber: o registro da voz do Outro e o

¹: Graduada em Direito (UFMG), Mestranda em Arquitetura e Urbanismo (UFMG). Contato: taisclark@gmail.com.



chamado efeito de oralidade/verdade. (ACHUGAR, 1992, p. 60, tradução nossa).²

Quando tratamos de contextos sociais marginalizados, o testemunho se apresenta não só como uma forma de denúncia das violações de direitos humanos sofridas, mas como possibilidade de manifestação subjetiva das potencialidades do indivíduo. Tanto em *Becos da Memória*, quanto *Na Missão, Com Kadu*, podemos encontrar expressões artísticas que retratam um modo de vida distinto daquele que é veiculado e enaltecido pelas mídias tradicionais, proporcionando um espaço para a reflexão sobre *a cidade que queremos*.


Memórias dos Becos

Em *Becos da Memória*, Conceição Evaristo, influenciada pela experiência de um despejo vivenciado na infância em Belo Horizonte, expõe o cotidiano de uma favela através do olhar da criança Maria-Nova, “con(fundindo) escrita e vida.” A narrativa busca dar corpo à memória dos moradores da favela, em contraposição aos estereótipos comumente associados aos negros em nossa sociedade.

A autora se preocupa especialmente em abordar as relações entre os moradores da favela, com enfoque nas relações entre as mulheres e nas histórias dos tempos de escravidão, tão presentes e tão marcantes na construção da identidade dos personagens. O plano de fundo da narrativa é o processo de “desfavelamento” em pleno vapor simbolizado pelos tratores: “monstros pesadões” que aos poucos vão expulsando os moradores e passando por cima dos barracos.

A favela da história é fictícia. No entanto, o processo de desfavelamento, como denominado pela autora, é muito comum e se constitui como uma prática que, embora relacionada a um determinado contexto histórico, ainda não foi superada. Foi o que aconteceu, inclusive, na Pindura Saia, favela em que a autora viveu na infância da qual existem poucas casas remanescentes. Segundo Tatiana Melo (2012, p. 39) “a população

²No original: “En el nivel pragmático se pueden observar dos elementos fundamentales del testimonio: la función ejemplarizante o de denuncia de un hecho o de una vida y la autorización letrada del testimonio de circunstancias, vidas o hechos que no son patrimonio de la historia oficial o que han sido ignorados por la historia o la tradición vigente y hegemónica en tiempos anteriores. Por otra parte, es a nivel del enunciado: es decir, en la escritura o en la transcripción del testimonio, particularmente en el del iletrado, donde se juegan algunos de los elementos centrales del testimonio, a saber: el registro de la voz del Otro y el llamado efecto de oralidad/verdad.” (ACHUGAR, 1992, p. 60).



da Favela Pindura Saia no início da atuação da CHISBEL³ era de 1.660 habitantes e 365 domicílios. No que restou desta favela, dividida em três núcleos, somam-se hoje 364 habitantes.”


“O final da década de 60 e início da década de 70 foi um período marcado por intenso trabalho de terraplenagem, demolições e construções naquela região, configurando-a como um grande canteiro de obras” (MELO, 2012, p. 37). Em 1967, no contexto de urbanização de Belo Horizonte e de valorização imobiliária da região centro-sul, iniciou-se o processo de remoção da Pindura Saia para a abertura de vias estruturantes dos novos bairros da região, dentre elas a Avenida Afonso Pena. “A partir do mês de outubro de 1971, sob a administração do Prefeito Oswaldo Pieruccetti, foram realizadas as remoções de maior vulto na Pindura Saia, dirigidas pela recém criada [...] CHISBEL.” (MELO, 2012, p. 37).

Em *Becos da Memória* os moradores são removidos de suas casas por uma construtora (proprietária do terreno) que pretende realizar um empreendimento no local. Nesse contexto, os tratores, além de prepararem o terreno para receber o empreendimento, são utilizados como uma forma de “incentivo” para os moradores saírem de suas casas, causando muita destruição, barulho, poeira e até a morte de crianças em um terrível acidente. O transtorno causado pela construção é tão grande, que vários moradores acabam abandonando a favela antes mesmo de receberem a “ordem de despejo”.

O processo de desfavelamento narrado ocorre na transição da década de 60 para 70. Apesar das mudanças sócio-espaciais ocorridas nas favelas desde então, esse processo continua existindo e ocorre de forma muito semelhante ao retratado. Em uma espécie de prefácio de seu livro, Evaristo diz que:

Becos da memória é uma criação que pode ser lida como ficções da memória ao narrar a ambiência de uma favela que não existe mais. Continuo afirmando que a favela descrita em *Becos da memória* acabou e acabou. Hoje, as favelas produzem outras memórias, provocam outros testemunhos e inspiram outras ficções. (EVARISTO, 2013, p. 13).

³ A CHISBEL – Companhia de Habitação e Interesse Social de Belo Horizonte – foi um órgão vinculado à prefeitura de Belo Horizonte responsável por grande parte do desfavelamento da cidade na década de 70.



Pensando nessas considerações feitas pela a autora, durante a leitura de *Becos* foi inevitável não pensar na produção de outras memórias e outros testemunhos que marcam atualmente Belo Horizonte: os relatos dos moradores da Izidora. A Ocupação Izidora, apesar de não ser uma favela, possui características muito próximas à realidade de *Becos da Memória*.


Testemunhos da Izidora

Localizada na divisa de Belo Horizonte com Santa Luzia, em uma propriedade de aproximadamente mil hectares, a Izidora é constituída por três ocupações (Rosa Leão, Vitória e Esperança), que juntas, abrigam mais de oito mil famílias. Atualmente a Ocupação Izidora se configura como o maior conflito fundiário urbano da América Latina (tanto considerando sua abrangência territorial, quanto seu número de habitantes), sendo tratado pela ONU como um dos sete conflitos fundiários mais graves do mundo. (INDISCIPLINAR, 2015).

A maior parte do terreno ocupado pelas famílias pertence à empresa Granja Wernek e desde 2013 se constituiu como objeto de um complexo entrave judicial que ultrapassou as fronteiras dos tribunais, ganhando importância política no contexto nacional e mais recentemente, global. Conforme pesquisa desenvolvida pelo grupo Indisciplinar (2015):

Há pouco mais de um século o Município de Belo Horizonte doou área pertencente à região da Izidora, à época qualificada como suburbana ou rural, para a família Werneck, sob a condição de ali ser construído um sanatório modelo. Trata-se do Decreto nº 82 de 1914 que foi revogado pela Lei Municipal 6.370/1993. Questiona-se, embora não tenha ainda havido comprovação, de que parte da área doada pelo Município de Belo Horizonte pertencia ao Município de Santa Luzia.

O sanatório foi construído e o restante do terreno, caracterizado pela larga extensão de área verde preservada, permaneceu intacto, sendo utilizado apenas para especulação imobiliária. Em 2000, os investimentos feitos no vetor norte de Belo Horizonte (construção da Linha Verde, implantação da Cidade Administrativa e requalificação do aeroporto Tancredo Neves em Confins), aliados ao interesse do mercado imobiliário em explorar a última área não parcelada do município,



transformaram a região do Isodoro⁴ em um grande objeto de disputa. (INDISCIPLINAR, 2015).


Em um “emaranhado ambíguo de legislações que buscam combinar proteção ambiental, urbanização técnica e social, habitação social e obras de infraestrutura, para proveito unilateral do mercado imobiliário” (INDISCIPLINAR, 2015), a Granja Wernek manifestou seu interesse de vender o terreno para a construtora Direcional e em 2012 foi assinado um contrato de compra e venda objetivando a construção de habitação de interesse social por meio do Programa Minha Casa Minha Vida em parceria com a Caixa Econômica Federal. A aprovação do empreendimento ocorreu em meio a denúncias de corrupção e irregularidades nos instrumentos urbanísticos utilizados para viabilizar a construção. (INDISCIPLINAR, 2015).

Paralelamente à disputa imobiliária pelo território, o aumento dos aluguéis da região metropolitana de Belo Horizonte e o investimento feito no vetor norte começaram a despertar o interesse da população local pelo terreno “vazio”. Em meados de 2013, de forma espontânea, milhares de pessoas começaram a ocupar a região e fixar moradia, constituindo hoje a Ocupação que se denomina Izidora.

Desde então os moradores da Ocupação sofrem com a ameaça de remoção forçada, ou de “desfavelização”, além de serem vítimas de discriminação e sofrerem inúmeras violações de Direitos Humanos, muito semelhantes às narradas por Evaristo. O documentário mencionado, assim como a “escrevivência” de Evaristo, destaca, através do olhar dos próprios moradores, uma vez que somos guiados pelas ruas da Izidora pelo Kadu, morador e produtor do filme, a forma de vida de uma população marginalizada.

Assim como em *Becos da Memória* a tensão com a eminência do despejo perpassa por toda a trama, chegando a seu ápice na marcha realizada pelos moradores em 2015 até a Cidade Administrativa (sede do governo do Estado de Minas Gerais),

⁴ A região é conhecida formalmente como Isidoro (com “s” e no masculino), devido ao córrego do Isidoro que atravessa o terreno. No entanto, os próprios moradores observando mapas antigos da capital mineira, descobriram que antigamente a região era denominada Izidora (com “z” e no feminino), aparentemente em homenagem a uma escrava alforriada de mesmo nome a quem foi doado o terreno. Embora não exista comprovação de que tal escrava existiu, fato é que os mapas antigos de Belo Horizonte identificavam a região com o nome feminino, tendo sido alterado ao longo do tempo para o masculino. Ao tomarem conhecimento da história do território, as lideranças das três ocupações, optaram por alterar seu nome para Izidora, reafirmando também o importante papel das mulheres negras na luta pela moradia hoje e sempre.



reivindicando uma negociação mais justa para o conflito. A manifestação, composta em grande parte por crianças e idosos foi duramente reprimida pela Polícia Militar, resultando em várias pessoas feridas.


O cenário da manifestação era composto por famílias, inclusive crianças, idosos e gestantes, que já participaram de marchas anteriores promovidas pelas mesmas ocupações, sempre pacíficas. Contudo, antes de chegarem ao ponto de retorno, no momento em que havia crianças jogando bola à frente da marcha, e que manifestantes negociavam com chefes da operação policial, a Polícia iniciou disparos de armas de bala de borracha e lançamento de bombas de gás lacrimogêneo e de efeito moral de forma desavisada na direção dos manifestantes. A situação de desespero entre os moradores generalizou-se, com grande correria e tentativa de proteção das pessoas, principalmente das crianças. Isso porque os policiais corriam atrás dos moradores empunhando as armas na direção dos manifestantes, inclusive das mães que tentavam fugir do foco do tumulto com suas crianças, o que restou claro nos vídeos publicizados na internet e nos relatos coletados. (COLETIVO MARGARIDA ALVES, 2015, p.2).

“Monstros pesadões”

Os habitantes da Izidora vivem em um estado constante de medo e tensão, no qual os helicópteros da PM desempenham um papel de destaque. Eles sobrevoam continuamente a ocupação, jogando feixes de luz e voando baixo para provocar barulho e incômodo nos moradores. Nesse contexto, essas grandes máquinas são como os “monstros pesadões” de Evaristo, sendo utilizadas como instrumento para forçar a saída das pessoas do território, sem precisar realizar uma megaoperação de reintegração de posse, o que, se viesse a ocorrer, acarretaria um grave ônus político para o governo.

Ou seja, os helicópteros, além de provocarem nos moradores a sensação de estarem sendo permanentemente vigiados, servem como aquele “incentivo” para eles deixarem suas casas. Bem semelhante aos tratores de *Becos da Memória*, que tem presença constate na obra:

Os tratores continuavam firmes o trabalho na favela. O dia inteiro era um infernal barulho. Um sobe-desce, um vai e vem do monstro pesadão. Os terrenos em declive, os buracos, os restos de barracos eram soterrados rapidamente. (EVARISTO, 2013, p. 179).



Tio Totó escutava os barulhos dos tratores desejando ensurdecer. Aos poucos foi rareando as idas ao armazém de Sô Ladislau. Para chegar ao armazém, era preciso atravessar uma área da favela em que o bicho andava solto, arando, derrubando tudo e todos. (EVARISTO, 2013, p. 180).

Tragédias

Em relação à eminência da remoção forçada, outra característica comum entre as duas realidades é a violência vivenciada pelos moradores. Em *Becos da Memória* ocorre um episódio fatídico em que os “homens-vadios-meninos” saem durante a noite para brincar nos tratores estacionados e acabam morrendo em um trágico acidente. Na Izidora, Kadu relata um acontecimento também trágico:

Kadu: O que eu fiquei chateado é que tem uma vizinha, uma vizinha assim, né? Uma pessoa. Que também estava na marcha, uma senhora, que tem quantos anos, Aninha, mais ou menos?

D. Ana: Ela falou que tem 47 anos.


Kadu: Então, ela perdeu a vista direita por causa do dia lá também. (BEMFICA; FREITAS; BRITO, 2016).

O dia a que ele se refere é o dia em que ocorreu a marcha para a Cidade Administrativa. Após esse episódio, quatro meses depois do documentário ter sido filmado, Kadu foi barbaramente assassinado chegando na Ocupação. Portanto, além de retratar a vida na Izidora, o documentário é também uma homenagem póstuma a Kadu.

O afeto

Em *Becos da Memória* uma característica marcante da favela é a relação entre os moradores, pautada muitas vezes pelo afeto e amizade entre os vizinhos, apesar de compartilharem tanto sofrimento e tristeza. Na narrativa de Evaristo o “coração grande” de alguns personagens é sempre evidenciado. Vó Rita, por exemplo, abriga em sua casa, sem pedir nada em troca, uma pessoa doente (a “Outra”), portadora de hanseníase. Bondade, como o próprio nome já indicada é conhecido por sempre ajudar a todos, sem preconceito ou discriminação, assim como Tio Totó, Maria-Velha e muitos outros personagens, como fica claro nesse trecho ao fim do livro:

Maria-Nova estava pensando muito no que seria a vida das duas e onde iriam morar. A Outra não tinha parente algum que se importasse



com ela. O marido havia fugido dela há anos. E nos últimos tempos o filho também. Já estavam mesmo vivendo da caridade alheia. Vó Rita saía à rua, ganhava alguma coisa e trazia. Bondade também, naqueles dias de saídas misteriosas dele da favela, sempre trazia mantimentos para as duas. (EVARISTO, 2013, p. 251-2).

Na Izidora não é diferente. A ocupação é organizada de uma forma muito mais coletiva do que um bairro comum de qualquer cidade. Os moradores se conhecem e são solidários uns aos outros. Na casa de Dona Ana e Sr. Adão, desde o início da ocupação várias pessoas já encontraram abrigo e foram acolhidas com o também “coração grande” de Aninha, que se considera, em suas próprias palavras, “a mãe de toda a Ocupação.”

Kadu: Eu tô morando aqui com ela. Na verdade eu tô lá.

D. Ana: O Kadu desde o começo que ele mora aqui com nois, né?

Kadu: Eu construí ali um cômodo e um banheiro ali... Só que tinha uma dona que tava precisando e eu deixei ela ficar ali, aí eu to ficando aqui por enquanto. Até terminar de construir o dela ali em cima também. (BEMFICA; FREITAS; BRITO, 2016).

Conclusão

Apesar dessas duas histórias/realidades apresentarem personagens/pessoas que possuem muitas características em comum, vivendo em contextos muito semelhantes, tudo indica que a Izidora terá um destino diferente daquele da favela de *Becos da Memória*. A luta e a resistência dos moradores e da rede de apoio foi tamanha que comoveu pessoas pelo Brasil e pelo mundo, o que acabou ocasionando a suspensão do despejo.

A literatura-testemunho, assim como a crescente produção de filmes, músicas e outras formas de arte que salientam as vozes de grupos subalternos e minorias sociais são de grande importância para evidenciar uma realidade social invisibilizada pelas mídias tradicionais, denunciando as graves violações de Direitos Humanos vivenciadas por pessoas em situações de vulnerabilidade e ignoradas pelo poder público. O aumento da produção, publicação e divulgação desse tipo de obra é essencial para proporcionar vitórias como a dos moradores da Izidora (que apesar de ainda não terem garantido definitivamente na justiça seu direito à moradia, conseguiram suspender o despejo que era dado como certo e que no momento ainda continua suspenso).

“Enquanto morar for um privilégio, ocupar é um direito.”

Resiste Izidora!

Resiste UERJ!

Referências bibliográficas

ACHUGAR, Hugo. Historia paralelas / Ejemplares: La historia y la voz del otro. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 18, No. 36, La Voz del Otro: Testimonio, Subalternidad y Verdad Narrativa (1992), p. 51-73.

BEMFICA, Aiano; FREITAS, Kadu; BRITO, Pedro Maia de. *Na Missão, Com Kadu*. [Filme-vídeo]. Produção de Aiano Bemfica e Pedro Maia de Brito, direção de Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito. Belo Horizonte, 2016. 25 min. color. som.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: Walter Benjamin: obras escolhidas – magia e técnica, arte e política. Traduzido por Sérgio Paulo Rouane. 8ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

COLETIVO MARGARIDA ALVES. Relatório sobre as agressões perpetradas pela Polícia Militar de Minas Gerais em manifestação de moradores da Izidora na data de 19/06/2015 em Belo Horizonte/Minas Gerais. **Relatório**. Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <<http://coletivomargarida.blogspot.com.br/2015/06/relatorio-sobre-as-agressoes.html?view=timeslide>>. Acesso em: 16 ago. 2017.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. 2ª Ed. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.

INDISCIPLINAR. OU Isidoro. Indisciplinar, 2015. Disponível em: <http://oucqh.indisciplinar.com/?page_id=696>. Acesso em: 16 ago. 2017.

MELO, Tatiana Soledade Delfanti. *A Vila Santa Isabel na Avenida Afonso Pena: a experiência positiva da moradia popular em região central de Belo Horizonte*. 2012. 232 f. Dissertação. Núcleo de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2012. Disponível em: <http://www.arq.ufmg.br/praxis/textos/disserta_tatiana.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2017.

LITERATURA E OUTRAS LINGUAGENS: EXEMPLO DO TESTEMUNHO DE PIXADORES EM JOÃO PESSOA/PB

Thiago da Silveira Cunha – Universidade Federal da Paraíba (UFPB)¹

Ana Cristina Marinho Lúcio – Universidade Federal da Paraíba (UFPB)²

Resumo: O presente artigo focaliza as práticas de escritas urbanas do *graffiti* e da pixação, buscando trabalhar com os narrativas orais das memórias de agentes que as praticam na cidade de João Pessoa/PB. Além de compreender melhor tal movimento cultural ao longo do tempo, buscamos, principalmente, analisar seus testemunhos como obras orais, exercendo assim sua crítica literária. Focalizamos suas características circunstanciais, assim como a influência das performances em sua forma e os diferentes gêneros presentes nas narrativas.

Palavras-chave: *Graffiti*; Pixação; Literatura Oral; Oralidade; Performance.

Introdução

Seguindo as linhas-guia das cidades, os *graffiti* e as pixações³ preenchem a urbe como se ela fosse um imenso caderno de caligrafia. Trata-se de uma “escrita urbana”, que no funcionamento interno dos grupos sociais que a exercem, curiosamente, ainda se caracteriza como uma prática fortemente marcada pela oralidade, pela produção do conhecimento gerada através do boca-a-boca (POWERS, 1999 *apud* PENACHIN, 2012). Essa oralidade, no caso, será nosso objeto principal neste artigo.


Nosso intuito geral pauta construir uma narrativa coletiva sobre o movimento da arte de rua, focalizando sobretudo João Pessoa/PB e buscando compreender os testemunhos memorialísticos – captados através do método de etnografias visuais – como obras orais, que através da performance, mesclam a voz, a palavra e o corpo dando forma ao texto.

As problemáticas que tentaremos responder podem ser posicionadas nos seguintes questionamentos: quais as circunstâncias envoltas na criação desses

¹ Mestrando em Estudos Culturais, no Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPB). Contato: thiagodasilveiracunha@outlook.com.

² Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPB). Contato: anamanho@gmail.com.

³ Preferimos grafar a palavra *pixação* com "x" ao invés de "ch", por acreditar que essa grafia indica questões de autoafirmação, subversão e re-apropriação da cidade, ou mesmo da gramática normativa e da morfologia das letras (tipografias), pelos seus praticantes, onde o "xis dos moleques que vingou sobre a vossa excelência a Norma Culta portuguesa/brazuca", como diz Boleta (2005) no seu *Ttss: o grande livro da pixação em São Paulo*.



testemunhos memorialísticos orais – entendendo que sua performance se caracteriza pelo seu traço situacional? Como essa performance influi sobre a forma nesse texto oral? E finalmente, quais os gêneros possíveis apresentados nesse texto oral?


Inicialmente, faremos uma breve contextualização sobre nosso objeto – o *graffiti* e a pixação –, para na sequência realizarmos uma revisão bibliográfica acerca dos estudos da oralidade e da memória, para assim termos condições de resolver essas questões com base nos estudos de caso realizados por esta pesquisa.

Contextualização do objeto.

Dependendo de nossa leitura, podemos corroborar com o posicionamento do grafiteiro brasileiro Maurício Villaça, quando afirma que desde a pré-história o ser humano canta, dança e grafita (GITAHY, 1999). Nessa perspectiva, o *graffiti* e a pixação são entendidos como parte dos traços artesanais que os homens e as mulheres fazem ao percorrem o espaço desde os tempos das pinturas rupestres.

Historicamente, podemos notar que o uso do termo *graffiti* para designar inscrições realizadas em centros urbanos ocorre desde meados do século XVIII, quando o discurso arqueológico passou a se ocupar mais diretamente sobre a análise das inscrições e desenhos grafados nas paredes de Pompéia, do antigo império romano (MATUCK, 2013).

Ainda em confluência com a frase de Vilaça, podemos reconhecer inúmeros casos desse tipo de inscrição em todos os períodos históricos: as cruzes grafadas pelos cruzados nos territórios reconquistados pela marcha bélica cristã rumo oriente; os desenhos das bestas e símbolos “místicos” grafados nas paredes de monastérios medievais europeus; as assinaturas pelas pedras da ilha de Saint-Louis em Paris, realizadas por Restif de La Bretonne na segunda metade do século XVIII; o conhecido muralismo mexicano desde os anos 1920; os desenhos realizados e fotografados pelo surrealista Brassai e as inscrições feitas nos trens norte-americanos pelos monikers na década de 1930; a escrita *chola* da cultura de gangues latinas formadas na costa oeste dos Estados Unidos desde os anos 1940; o muralismo chileno realizado ilegalmente pelas brigadas durante a disputa presidencial que levou Allende ao poder, durante as décadas de 1960/1970; até



chegarmos nos dois grandes marcos contemporâneos mais citados na história do *graffiti* mundial: as pixações realizadas na França revolucionária de 1968, assim como as assinaturas de jovens negros e latinos realizadas nas paredes e nos metrô da Filadélfia e de Nova York – ficando conhecida como *subway art* (MATUCK, Op. cit.; PENACHIN, Op. cit.).

No caso brasileiro, existiram as pixações contra a ditadura desde os anos 1960, passando para pixações poético/enigmáticos nos anos 1970 que em muito relaciona-se com a poesia concreta, como propõe Cristina Fonseca (1982) em *A poesia do acaso*. Apesar disto, é notável a carência de estudos que aprofundam essa relação. Curioso é que, apesar do documentário *Pixo* (2012) de São Paulo traçar essa trajetória, em encontro informal com João Marcelo (2015), autor de *Xarpi: um registro sobre a pixação no Rio de Janeiro*, durante o período da Abralic deste ano corrente, o mesmo revelou que ali no Rio eles não consideravam as pixações políticas como parte do seu movimento de pixação – o Xarpi⁴. Em sua narrativa, a pixação fundadora deste movimento vem dos anos 1970 e dizia “Celacanto Provoca Maremoto”⁵, feito por Carlos Alberto, um jovem de 17 anos estudante de física da PUC-RJ (MARCELO, 2015, p. 14).


Apesar de alguns pixadores paulistanos antigos na prática citarem no documentário *Pixo* (2012) a inscrição “Cão Fila Km 22” – propaganda de um canil na estrada de São Bernardo muito mal planejada –, podemos dizer que a pixação enquanto movimento cultural e estético com os traços que observamos atualmente, migrou do movimento punk no início dos anos 1980, sendo influenciado pelas tipografias presentes nos álbuns nas capas de discos de rock, como indica os depoimentos de Dino e Lixomania no mesmo documentário⁶.

Convencionou-se citar Alex Vallauri como o “pai do *graffiti* figurativo no Brasil”, por ter sido o primeiro que se tem notícia de realizar pinturas figurativas pelas ruas de Santos e posteriormente São Paulo. Esta trajetória o levou a ocupar um andar da Bienal Internacional de Arte de São Paulo em 1985, com a instalação *A casa da rainha do frango*, personagem que nascera gradativamente em seus

⁴ “Xarpi” é inversão das sílabas da palavra pixar. O vocábulo faz parte de uma linguagem-código criada pelos pixadores cariocas nos anos 80, justamente para que não fossem reconhecidos.

⁵ Frase que aparecia em *National Kid*, seriado televisivo dos anos 1970.

⁶ Dos 09:30 até 09:56.



graffiti. Juntaram-se a ele nomes como Maurício Villaça, Waldemar Zaidler e muitos outros.

Vale ressaltar que nessa primeira “geração do *graffiti*”, por assim dizer, tal prática ainda não havia sofrido tamanha influência do movimento cultural de resistência negra e hispânica periférica Hip Hop – hoje bastante estudado –, que encontrou na música (DJ), na dança (break), na poesia (MC) e nas artes plásticas (grafiteiro), um modo de manter os desafios entre as gangues de forma criativa e não tão violenta.

No caso específico da Paraíba e de João Pessoa, foco espacial de nossa pesquisa, o Antropólogo do Iphaep (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba) cita o “Pixo Cultural” e o “Trapixo: trabalho com pixo”, possivelmente dois grupos de estudantes do Liceu Paraibano, que praticavam a pixação política contrária à ditadura militar “no tempo de João Agripino” – que foi governador do estado até 1971 –, para utilizar-nos das palavras do antropólogo.

Além destes estudantes secundaristas, em trabalho de campo o artista plástico Sandoval Fagundes, ainda afirma que nos anos 1970 o Partido Comunista também realizava inscrições políticas pela cidade. Já nos anos 1980, o próprio Sandoval realizou painéis de forma ilegal pela cidade. O primeiro deles, por exemplo, foi na atual Usina Cultural Energisa, no começo da avenida Epitácio Pessoa, região central da cidade, por volta de 1983. A intervenção foi realizada em protesto à caça às baleias, na época ainda legalizada em Costinha, no litoral norte paraibano.

Ainda nos anos 1980, a prática muralista esteve presente nas ações do “Fala Jaguaribe”, ações culturais promovidas na região que leva esse nome, promovidas pelo grupo “Jaguaribe Carne”. Esse movimento foi documentado pelo documentário em super-8 *Quando um Bairro não se cala* (1983), de Marcus Antônio Vilar, assim como por duas dissertações e outro documentário mais recente, o *Pedro Osmar e Jaguaribe Carne: caminhos de uma guerrilha cultural*, de José Newton Souza Filho, lançado esse ano de 2017.

Sabido isso, partimos para o estudo acerca da memória e da literatura oral, para então seguirmos para a análise específica – e parcial, visto que a pesquisa ainda se apresenta em desenvolvimento – das narrativas já captadas durante o trabalho de campo.

Oralidade e memória.

Os escritores urbanos, sobretudo pixadores, ressaltam o apreço pela ação e pela memória (PEREIRA, 2013) como pontos marcantes em sua prática. Geralmente estes atores sociais pixam porque querem ser vistos. Querem desafiar, e principalmente sentir adrenalina. Querem mostrar alguma coisa, desde revolta até as dobras de sua caligrafia. Neste sentido, a pixação e o *graffiti* são práticas que despertam uma “descolonização política através de uma descolonização do corpo” (CUNHA, 2014, p. 56).

Outra motivação para pixação que merece destaque para o intuito desta pesquisa, é o desejo de ser lembrado ou “eternizado”⁷, tanto dentro do grupo quanto fora. Por isso, por exemplo, privilegiam espaços que proporcionam uma maior durabilidade a sua caligrafia, como os muros de pedras ou de pastilhas. No movimento, vale ressaltar, os mais velhos são sempre reverenciados e por vezes, considerados ídolos ou “lendas vivas” (PEREIRA, 2013, p. 83).


Como lembram as pesquisadoras Rocha e Eckert (2000, p. 07),

o que constitui a duração e rege os fenômenos da memória é a presença de uma métrica singular produzida pela inteligência humana, capaz de fazer operar uma seriação dos acontecimentos segundo uma ordem de sucessão a partir dos encaixes dos intervalos de espaço-tempo nos termos de uma ordenação.

Ajeitar as arestas dos intervalos de espaço-tempo na memória possibilita um exercício de ficção e de criação. “A rememoração é sempre um processo de subjetivação, de positivação, de refazer e de criação” (VENSON e PEDRO, 2012, p. 128). Estes desencadeamentos que geram sentido e reforçam nossos laços identitários ocorrem também nas alianças firmadas a partir de uma memória coletiva comum.

Walter Ong (1990, p. 165) afirma que a memória oral tem caráter aditivo e agregativo. A memória coletiva de um grupo marcado pela oralidade, como é o caso do grupo dos pixadores, cria pontos referenciais que se repetem. Fazem isto principalmente porque as pessoas assim ouviram e destarte reforçam. A base da narrativa se dá a partir de uma percepção do pensamento “tradicional” de seu grupo (ONG, 1990, p. 164), transmitido pela repetição.

⁷ Outro termo nativo notado em nossa pesquisa de campo.



Tal “pensamento tradicional” não deve ser encarado da mesma forma que o pensamento tradicional de sociedades estritamente orais. Mas sim, como um padrão daquele grupo que vai propor alguns dos códigos culturais com os quais cada indivíduo vai se identificar e reafirmar para si. Nos depoimentos coletados entre diversos audiovisuais sobre pixação assim como em nossa pesquisa de campo, por exemplo, é muitíssimo frequente aparecer nas narrativas uma revolta contra o “sistema”, contra o “governo” e sua “opressão”, como já citado anteriormente.


Segundo Angelina Duarte (2010, p. 35), em seu estudo sobre a pixação em Campina Grande, essas são marcas ideológicas que surgem *a posteriori*. Em depoimentos de três pixadores, o lúdico e o corporal – o jogo instaurado pela escrita do pixo e a adrenalina daí decorrente – são onde as coisas começam: “dessa brincadeira, emergem o compromisso, a defesa dos valores caros ao grupo e a fidelidade a eles” (*grifo meu*).

Pollak (1992, p. 204) corrobora com o posicionamento destacado na página anterior quando afirma que a memória, além de armazenamento de dados, é uma construção de sintaxe, de si para si e para os outros. Esse constructo é realizado, segundo Halbwachs (1990, p. 25), por dois “eus”: um sensível, que viu e viveu; e outro que não vê atualmente, e que faz suas opiniões às vezes influenciado pelo depoimento dos outros; ou por duas oralidades, uma individual e outra coletiva, que ecoa na primeira, como aponta Zumthor (1997, p. 35).

Como não conseguimos lembrar de *tudo* que vivemos, realizamos certas escolhas de memórias que vão nos possibilitar criar as melhores pontes de sentido para nossa vida presente e futura (SIMSOM, 2000). Muitas vezes a memória não consegue, mas em outras *não quer* lembrar de tudo o que passou. Ao entrevistar mulheres sobreviventes dos campos de concentração nazista, Pollak (1989) constata que a narrativa da memória cria espaços de “esquecimento” para lidar com situações de sofrimento ou dor ou faltas extremas. Em alguns casos, os acontecimentos não eram esquecidos, mas projetados em outro indivíduo da comunidade.

A partir de agora, para dar conta dos objetivos propostos neste artigo, cabe algumas considerações teóricas sobre a oralidade e o texto oral.

O termo “literatura oral” foi concebido em 1881 por Paul Sébillot e, apesar de utilizado, ele é palco de inúmeras discussões e polêmicas. Paul Zumthor (1997, p. 25) no início de seu livro *Introdução à Poesia Oral*, critica essa expressão por acreditar que o



"literário" ainda está atrelado ao institucional, ao etnocentrismo imperialista e ao privilégio do material escrito. Um exemplo sobre isso foi o que ocorreu a partir dos estudos folclóricos com qual etnólogos e linguistas se ocuparam desde séculos XVIII e XIX, figurando uma apropriação bastante problemática, sobretudo em questões de autoria.

Podemos citar, por exemplo,

a coletânea de contos dos irmãos Grimm, feitas num período em que se imprimia um valor positivo às manifestações populares, consideradas anteriormente irracionais, contribuíram para a consolidação de uma prática de desrespeito à autoria e às especificidades dos contos populares (LÚCIO, 2001, p. 11),

como na modificação e às vezes deturpação das histórias e da própria linguagem popular e oral, tida por vezes como menor e de difícil compreensão para o público letrado.

Zumthor (1997) esclarece que o texto oral é realizado sem rascunhos – ou melhor dizendo, “sem borracha” –, por mais que cantadores populares possam ensaiar e aprimorar seus versos antes das apresentações. O momento onde o texto toma forma é circunstancial. Por isso mesmo, é certo dizer que nenhuma performance é igual a outra. Pontuamos que a performance é entendida pela soma das qualidades materiais da voz – como “o tom, o timbre, o alcance, altura” (Op. cit., p. 11), sua sexualização ou ironia etc. –, das palavras que nela transitam e do gestual-corporal, formando assim, os significantes do texto oral.

Também é importante que consideremos as performances – como circunstanciais que são – não estando livres dos ruídos que contaminam as mesmas, diferentemente dos textos escritos. Entre esses ruídos, podemos citar problemáticas acústicas, espaciais, assim como fragmentos de “discursos inúteis que fazem parte da natureza de toda comunicação oral” (Op. cit., p. 164).

Ao tratarmos dos gêneros na poesia – ou “literatura” – oral, entendemos que eles “se encontram tanto ou mais, na situação do que no texto”, e servem “para designar séries entre cujas unidades se constata semelhanças funcionais ou resultantes de configurações de traços lexicais, gramaticais e às vezes, semânticos” (Op. cit., p. 50). Entre esses gêneros, podem aparecer a adivinhação, a piada, o provérbio, a oração, a bazófia etc.


Análise de caso: o testemunho de grafiteiros e pixadores.

A fim de aplicarmos de maneira mais prática o que fora discutido até agora, partimos para breves análises de caso, trabalhando com depoimentos específicos de pixadores e grafiteiros paraibanos que captamos durante nosso trabalho de campo.

Gravamos um depoimento de um grafiteiro paraibano que compõe um de nossos interlocutores, nos contando como conheceu Gigabrow – o grafiteiro mais antigo da cidade, sobretudo se considerarmos aqueles que ainda estão na ativa. Ele silencia ou cria códigos quando a narrativa passa por pontos que ele quer “esconder” – de modo proposital –, similar aos casos do estudo de Pollak (1989) citado anteriormente, por mais que não pelos mesmos motivos.

Nesse caso, essa ocultação está relacionada sobretudo ao uso de entorpecentes que a narrativa contém. Vale lembrar que esse interlocutor já havia nos contado antes essa história, mas agora a situação era outra, pois estávamos registrando com a câmera de vídeo, além do fato de Gigabrow, personagem de sua narrativa, estar presente. Na ocasião, sua performance é de extrema importância para a compreensão tanto da forma quanto da sintaxe do texto memorialístico proferido pela boca. O autor faz grandes pausas, sorri e “mima” a palavra, como afirma Zumthor (1997, p. 133) nos trechos em que tenta ocultar/despistar o ouvinte, que com a câmera, pode ser alguém que estranhe e reprove tal narrativa.

No trecho referido o grafiteiro narra o seguinte: *“Nessa época eu morava em Rio Tinto, e sempre na Baía da Traição a... é, litoral norte. E... chegando lá né, todo mundo falando que tinha chegado um 'caba' de João Pessoa que tava pintando tudo, pixando tudo. E na época tudo que eu via na parede assim... que fosse de spray eu falava que era pixo, né? Que era pixo, que era pixo. Isso todo mundo que a gente ia se batendo nesse dia na... na cidade, a história era essa: 'ó, tem um bicho aí que tá pixando tudo tal, num sei o que', e aquela onda... Aí eu tava... na prainha, com um amigo, num pico que tem lá [pausa] e a gente tava... [pausa e sorri, como com vergonha e procurando um meio para dizer a continuação da narrativa] Tava tomando um chá né? Aí quando [ri mais]... Lá quando vê, aparece uma pessoa, com um saco de-de-de-de... um saco, uma garrafa... eu era criança na época, [aparentemente não quer falar diretamente o que vem a seguir, buscando meios de se justificar] tava com... de cola, a gente sabia que era cola, assim, pela parada, e o bicho já veio empurrando... me empurrando [e vem pra cima da câmera,*



como que me empurrando] e pegando o chá pra tomar né? *Aí eu... 'cara esse bicho aí tá pixando num sei o que'... que no caminho que ele vinha, meu amigo falou que era esse bicho aí que tá pintando, num sei o que... aí eu fui já... já quebrar o bicho né* [e nessa última frase “mima” a voz, pois hoje eles são amigos, não existindo disputa/conflito entre eles]... *mas, deu tudo certo...*”

No trecho acima, podemos observar algumas particularidades antropológicas dos “gêneros literários orais” que reverberam em sua performance. Trata-se, por exemplo, do trânsito entre a representação e a ação, entre o conceito e a atitude e, sobretudo, entre o “movimento da ideia ao do corpo” (ZUMTHOR, Op. cit., p. 35) – que pode ser ilustrado no momento em que o grafiteiro nos empurra, já que na ocasião em que contava em sua narrativa, o personagem Gigabrow chegara empurrando-o.


Além disso, podemos utilizar o trecho para elucidar a característica dialógica presente nos textos orais, uma vez que, circunstancial como o é, depende necessariamente da presença – e conseqüentemente de um diálogo – entre aquele que narra e aquele que ouve. Isto reverbera muitas vezes, tanto em situações como a pontuada no parágrafo anterior, como pela expressão “né?”, utilizada como uma forma de confirmação para com aquele que escuta.

Outra característica formal presente em textos orais que pode ser observada no depoimento citado acima, é a da reiterabilidade. Sobre esta repetitividade – como “*eu falava que era pixo, né? Que era pixo, que era pixo*”, ou pela expressão “*num sei o que*”, repetida várias vezes –, afirmam Marty e Barthes:

O fenômeno da repetição na comunicação oral tende a modificar a natureza de uma mensagem que não dispõe de rasura: se, ao nível de uma concepção positivista da linguagem, este fenômeno é sobretudo negativo, por implicar uma *performance* linguística menos pura, este fenômeno de repetição, de redundância, que afeta a comunicação oral, deve ser considerado, numa visão menos mecanicista da linguagem, como um efeito de realização do sujeito” (apud LÚCIO, Op. cit.: 33).

Quando Vilém Flusser (1985) comenta sobre o trabalho em antropologia visual, como o que realizamos, cria uma imagem onde a câmera – fotográfica ou fílmica – utilizada pelo pesquisador é comparada a uma arma. Em seu poder, o pesquisador está sempre à espreita da captura de uma caça, dessa vez imagética.

Na pesquisa de campo já realizada utilizando a câmera filmadora, é possível constatar alguns tipos performativos dependendo de seu caráter situacional. É observado, por



exemplo, uma timidez e certa retração muscular nas situações de entrevistas mais formais, em que marcamos data, horário e local específico para realizarmos – configurando a imagem construída por Flusser acerca do “caçador” e da “presa”.


Em situações onde os agentes executam pinturas de médio a longo prazo – como no caso dos mutirões e confecção de painéis de *graffiti* –, por exemplo, já é possível encontrar uma naturalização maior com a câmera e, conseqüentemente, uma naturalidade maior em sua ação. Isso torna a linguagem mais solta, livre, e observamos uma riqueza maior de expressões e até de gêneros literários, de prosa memorialística à canções, por exemplo – como é bastante comum no grafiteiro Mulinga.

Uma outra situação já vivenciada foi a de passar o fim de semana na casa do grafiteiro e pixador Gigabrow, onde pudemos deixar a câmera ligada discretamente na margem de uma mesa redonda longuíssimos períodos. Neste caso, apesar de haver uma retração inicial, esquecido da câmera, o interlocutor ficou bastante à vontade.

Neste caso específico – que considero a soma do método da pesquisa fílmica por um longo período de tempo consecutivo conjuntamente às qualidades narrativas de Gigabrow –, foi possível identificar outros diferentes gêneros, que ultrapassavam a narrativa estritamente memorialística sobre o movimento de arte de rua em si, adentrando seus processos criativos. Nas histórias que contou, foi possível observarmos da prosa poética à epopeia, por exemplo, na situação em que Giga comenta sobre a série de telas *O ser Tão vai vir amar* que está pintando.

Com personagens bem interpretados pela mudança nas entonações de voz, numa releitura contemporânea de Antônio Conselheiro, um personagem recebia mensagens em sonho de um pajé que dizia que o sertão ia virar mar. Quando ele ia passar a mensagem às pessoas, dava-lhe um “cacuete”, pela palavra de Gigabrow, e elas achavam que um tal de ser, o “Tão”, ia vir amar a todos, e então o compreendiam como louco e não lhe davam ouvidos.

Esse personagem que recebe a profecia onírica, também chamado Antônio na história do narrador, constrói uma arca, salva as sementes possíveis – e entre elas, a cocaína, a maconha “e os entorpecente tudinho” – e acaba sozinho com os animais (como a cabra, a



maritaca, o ‘papa-caju’⁸ etc.), tendo em vista a falta de credibilidade dada pelos seus conterrâneos à profecia que estava correta.

Considerações finais.

Buscamos dar conta dos objetivos propostos, contextualizando a prática do *graffiti* e da pixação ao longo do tempo, assim como abordando características da memória, tendo em vista que trabalhamos com narrativas memorialísticas orais. Esse aprofundamento foi útil para compreendermos algumas dinâmicas no depoimento da memória, como no caso do “silêncio” e da adaptação narrativa realizada por um de nossos interlocutores no trecho analisado.

Inúmeros outros exemplos captados em nossa pesquisa de campo poderiam ter sido utilizados para ilustrar algumas características formais do texto oral, como o apontado sobre o dialogismo e a reiterabilidade. Ao mesmo tempo, foi possível detectar também a presença de inúmeros gêneros textuais nas narrativas, que poderiam ter sido mais explorados caso houvesse mais espaço. O mesmo é possível afirmar sobre a análise contextual mais específica dessas narrativas, que poderão, quem sabe, ser exploradas no artigo para a próxima Abralic.

Referências Bibliográficas.

- BOLETA, D. M. (org.). *Tsss.... o grande livro da pixação em São Paulo*. São Paulo: Ed. do Bispo, 2005.
- CUNHA, T. da S. *Aerotsssssssol: uma leitura crítica do graffiti através do objeto artístico Aerossol*. Monografia de conclusão de Especialização. São Paulo: Unesp, 2014.
- DUARTE, A. M. L. T. *A sociedade “secreta” de pichadores/as e grafiteiros/as em Campina Grande/PB*. Tese de Doutorado: UFPB, 2010.
- FLUSSER, V. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985
- FONSECA, C. *A poesia do acaso (na transversal da cidade)*. São Paulo: TA Queiroz Editor, 1982.
- GITAHY, C. *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

⁸ Pássaro-personagem pintado nas telas e *graffitis* por Gigabrow, criado inicialmente para a série citada – como se todas suas telas tivessem algum enredo bem construído “por trás”.

- HALBWACHS, M. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- LÚCIO, A. C. M. *O Mundo de Jove: a história de vida de um cantador de coco*. Tese de Doutorado: UFPB, 2001.
- MARCELO, J. *Xarpi: um registro sobre a pixação no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2015.
- MATUCK, C. *Nox: graffiti São Paulo*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2013.
- ONG, W. *Oralidade e Cultura Escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas: Papyrus, 1998.
- PENACHIN, D. *Subterrâneos e Superfícies da Arte Urbana: uma imersão nos universos de graffiti e da pixação na cidade de São Paulo*. Tese de doutorado: UFMG, Belo Horizonte, 2012.
- PEREIRA, A. B. *Cidade de Riscos: notas etnográficas sobre pixação, adrenalina, morte e memória em São Paulo*. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2013, v. 56 nº 1.
- POLLAK, M. *Memória e Identidade Cultural*. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992.
- _____. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1989.
- ROCHA, A. C. L. da. e ECKERT, C. *Imagens do Tempo nos Meandros da Memória: por uma etnografia da duração*. In: *Revista Iluminuras*, Porto Alegre, vol.1, nº 1, 2000. Disponível em: www.seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/8928. Acesso em: 30/08/2016.
- SIMSON, O. R. de M von. *Memória, Cultura e Poder na sociedade do Esquecimento*. In: FARIA FILHO, L. M. (org.). *Arquivos, Fontes e Novas Tecnologias: questões para a história da educação*. Campinas: Autores Associados, 2000.
- VENSON, A. M. e PEDRO, J. M. *Memórias como fonte de pesquisa em história e Antropologia*. In: *História Oral*, v. 15, nº 2, 2012. Disponível em: www.revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path%5B%5D=261. Acesso em: 30/08/2016.
- ZUMTHOR, P. *Introdução à Poesia Oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

Referências Videográficas.

- Pixo*. Direção: João Weiner e Roberto T. Oliveira. São Paulo: Sindicato Paralelo, 2013.
- Pixadores (Tuulensiappaajat)*. Direção: Amir Escandinari. Dinamarca, 2014.

A PALAVRA, A RESISTÊNCIA E OS *POEMAS DO POVO DA NOITE*: O TESTEMUNHO EM PEDRO TIERRA

Viviane Cristina Oliveira (UFT/ UFMG)¹

Resumo: Em 1979 foi publicada a primeira edição no Brasil de *Poemas do povo da noite*, obra em que Hamilton Pereira da Silva, sob o pseudônimo Pedro Tierra, deu ao público uma poesia que se constituía em relato e denúncia da tortura sofrida nas prisões da ditadura militar. Seus versos, em que de forma metalinguística nos são apresentadas as tensões de um fazer poético que passa, como afirmou Jeanne Marie Gagnebin, pela “necessidade absoluta do testemunho e, simultaneamente, pela sua impossibilidade linguística e narrativa” (GAGNEBIN, 2003, p. 106), são objeto central deste trabalho, em que pretendo tecer algumas reflexões sobre a potência de um texto que se dobra sobre a sua condição de “documento” e artefato estético.

Palavras-chave: Poesia, testemunho, resistência.

Introdução

Em prefácio à primeira edição do livro *Poemas do povo da noite*, Pedro Casaldáliga alertava o leitor sobre o caráter peculiar das páginas que ali se apresentavam: “Para início de conversa, ou de interpelação, é preciso dizer que este é um livro de palavras verdadeiras: esta poesia é vida; a vida destes poemas, a vida deste poeta descrevendo versos no porão do dia é agonia ou luta culminante, luminoso desafio à morte” e acrescentava “Ninguém pode ler estas páginas como quem desfolha mais um poema, habitualmente flor. Este não é um livro de flores habituais. (...) Ter simplesmente este livro nas mãos é já um desafio...” (CASALDÁLIGA, 1979, p. 5-6). Não sendo um livro de poesia habitual, flor sem perfume, rompendo da violência, como a que Drummond imaginou rompendo o asfalto, *Poemas do povo da noite* torna-se relevante obra para as discussões em torno do testemunho via literatura na América Latina, representando um desafio especialmente pela feição metalinguística de muitos versos, nos quais a palavra poética se apresenta ora como caminho, ora empecilho, para a apresentação e denúncia das torturas e assassinatos ocorridos nas prisões do regime militar.

Escritos durante os anos em que Hamilton Pereira da Silva esteve preso, entre 1972 e 1977, os poemas saíram do cárcere em maços de cigarros, papéis enrolados e inseridos em canetas e em cartas a familiares, nas quais os textos eram indicados como sendo da autoria de um certo autor latino-americano, Pedro Tierra. De acordo com

¹ Mestre pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), doutoranda pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), professora assistente do curso de Letras, campus de Porto Nacional, da Universidade Federal do Tocantins (UFT). Contato: vivianecristina@uft.edu.br.

Flamarion Maués (2009), no artigo “A atribulada biografia de um livro”², a primeira edição artesanal, em papel sulfite, circulou entre os membros de um grupo de apoio aos presos políticos e seus familiares em São Paulo, no ano de 1975, pela ação do advogado Luiz Eduardo Greenhalgh; em 1977, o padre italiano Renzo Rossi fez novas cópias para fazer circular a obra e, somente em 1978, uma edição apadrinhada por Pedro Casaldáliga foi publicada em espanhol, pela editora Sígueme, de Salamanca, após menção honrosa da Casa das Américas. Em 1979, a editora Livramento lançaria a primeira edição em livro no Brasil, com prefácio de Casaldáliga e desenhos de Pepe, os quais faziam parte da primeira versão artesanal e foram mantidos na segunda edição de 2009, pela Perseu Abramo. Nesta última, o leitor encontra não somente os *Poemas do Povo da Noite*, como também outros poemas escritos nos anos de prisão e lançados em diferentes livros, como *Água de Rebelião* e *Dies Irae*, publicados em 1983 e 1999, respectivamente, obras reunidas e apresentadas pelo poeta por meio de uma “Explicação Necessária”.

Destacando a necessidade de contribuir para o exercício de compreender o passado e o presente, compreender como o sugere Hannah Arendt, no sentido de encarar a realidade e a ela resistir, Pedro Tierra, como assina seus poemas Hamilton Pereira, apresenta-se ao leitor como um sobrevivente que deseja e precisa explicar o impulso para a escrita de seus versos, bem como a necessidade dos mesmos enquanto expressão e trabalho de uma coletividade. Muitos estão presentes não somente nas publicações da obra, como na tessitura dos versos que a compõem, os quais alinhavam nomes e histórias de militantes “desaparecidos”, tal como Ana Rosa Kucinski, cujo pai, Mayer Kucinski, é mencionado pelo poeta como interlocutor que o instigara à escrita de “Os esperados”:

(...) o impulso para escrevê-los me veio de um diálogo, talvez o mais dramático que já mantivera em minha vida até ali. Meu interlocutor se chamava Mayer Kucinski, pai de Ana Rosa Kucinski, militante da ALN, *desaparecida*³. (...) Nunca tivera diante de mim, como naquela tarde, o corpo devastado de um ancião sustentado por dois olhos – duas chamas – que eram a encarnação do desespero. (...) Mayer Kucinski buscava Ana Rosa, sua filha. Desejava, para seguir vivendo, ver o rosto de Ana Rosa. Varava meus olhos com o cravo dos seus e me pedia, patético – a mim, que àquela altura cumpria já o terceiro ano de prisão – uma palavra ainda que fosse a notícia de sua morte. Eu não tinha nenhuma palavra para lhe dar. (TIERRA, 2009, p. 11-12)

A palavra viria pela poesia, pela qual o sobrevivente tomou a tarefa de falar, de dar testemunho da tortura que os mortos sofreram até atingir o silêncio absoluto. Ainda

² Texto publicado na segunda edição de *Poemas do Povo da Noite*, 2009, juntamente com outros textos dedicados à obra.

³ Grifo do autor.

que referindo-se, sobretudo, ao testemunho, na América hispânica, construído a partir do encontro entre pesquisadores e vozes marginais à cidade das letras, como Rigoberta Menchú, podemos nos valer da afirmação de Mabel Moraña para esse e outros textos nascidos da violência da ditadura militar no Brasil: o “testimonialismo es (...) una metáfora de la polifonía de voces que es toda comunidad humana” (MORAÑA, 1995, p. 515). Polifonia que flagramos nos versos de Tierra e nos textos a eles relacionados por uma temática em que experiências distintas da tragédia e do horror encontram-se para fazer refletir toda uma comunidade, que não é somente a da América Latina. Assim, no livro de Bernardo Kucinski, *K: relato de uma busca*, publicado em primeira edição em 2011, reencontramos, na procura incessante de Mayer Kucinski pela filha, o poeta que também deu ensejo a algumas palavras de Frei Carlos Alberto Libanio Christo, Frei Betto, a Alceu Amoroso Lima.

Em *K: relato de uma busca*, o narrador, ao recriar a cena em que os presos “ouviam em silêncio, de olhos fixos no rosto afogueado de K.”, nos reenvia ao poeta que “descreveria, décadas depois ‘o corpo devastado de um ancião, sustentado por dois olhos – duas chamas – que eram a encarnação do desespero’” (KUCINSKI, 2016, p. 161); assim também, Frei Betto, em carta datada de 20 de agosto de 1979, a Alceu Amoroso Lima, indica a leitura das “poesias de Pedro Tierra, escritas com sangue e muita sede de fome e justiça. Este jovem de 30 anos, que vive hoje em Goiânia, foi meu companheiro de cárcere. É mais uma semente que, esmagada, frutificou”⁴. Indicação que valerá o artigo “Mirantes e calabouços”, publicado em 1979 no *Jornal do Brasil* e na *Folha de São Paulo*, em que Alceu lerá, em sua luta contra o regime ditatorial, aqueles escritos como “provavelmente (...) a maior expressão poética da resistência ao terror ditatorial dos nossos últimos quinze anos”, sem deixar de notar que o “sofrimento contínuo que emana de cada página desse canto do povo da noite torna sua leitura quase intolerável, pois a verdade é mais corrosiva do que todas as suas representações estéticas”⁵.

Considerando a validade de ler essa poesia que nos chega seja pela nova edição da Perseu Abramo, trinta anos depois da primeira edição, seja por outros leitores como Frei Betto e Bernardo Kucinski, nestes tempos de crise em que desordens sustentam projetos de falsa ordem, ensaio nas páginas a seguir breves considerações sobre esta

⁴ Em RODRIGUES, Leandro Garcia (org.). *Cartas de esperança em tempos de ditadura – Frei Betto e Leonardo Boff escrevem a Alceu Amoroso Lima*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015, p. 111.

⁵ Em TIERRA, Pedro. *Poemas do povo da noite*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo/ Publisher Brasil, 2009, p. 154-155

encruzilhada apontada por Alceu Amoroso Lima, entre a verdade, os fatos, e a representação estética a partir das reflexões que o próprio poeta entremeou a seus versos em um movimento metalinguístico que nos revela, mais do que a certeza, a angústia de um fazer poético que se quer instrumento de denúncia e artefato estético que corresponda a esse desejo e perdure além dele. Nesse processo de, como afirmou certa vez em entrevista, construir a liberdade pela palavra, Pedro Tierra pode ter mostrado ao leitor, em poemas como “Os materiais”, “A palavra sepultada”, “E me interrogo...”, a seguir apresentados, que a palavra usada para resistir também pode resistir ela mesma aos sentidos que desejamos lhe conferir. Eis um dos desafios que essa poesia de testemunho, como todo relato testemunhal, nos apresenta, nos convidando a algumas considerações.

“Eu quis a palavra reta/ feito faca”⁶ – A resistência pela poesia

Com poemas distribuídos em dez partes intituladas “Poemas do calabouço”, “Poemas do povo da noite”, “A hora do inimigo”, “Poemas da Companheira”, “Os esperados”, “Pavilhão cinco”, “O livro dos fuzilados”, “Poemas do ‘Enforcado’”, “Retorno ao labirinto” e “Tempo subterrâneo”, o livro publicado em 1979 trazia ao leitor como prólogo do autor um poema, o “Poema-prólogo”, mantido na segunda edição com a supressão da última estrofe, na qual a voz poética anunciava: “Venho falar/ pela boca de meus mortos./ Sou poeta-testemunha” (TIERRA, 1979, p. 11). Ao longo de doze estrofes (onze na segunda edição), o sujeito lírico afirma sua presença e sua ação como aquele que vivenciou a violência e fala pelos “mortos assassinados” (TIERRA, 1979, p. 10), repetição que aponta a dupla morte dos “desaparecidos”, que recebem pela poesia um registro apagado pela história oficial.

“Fui assassinado/ Morri cem vezes/ e cem vezes renasci/ sob os golpes do açoite// Em cinco séculos reconstruí minha esperança (...)// Fui poeta/ como uma arma/ para sobreviver/ e sobrevivi (...)// sou o poeta que busca/ converter a noite em semente” (TIERRA, 1979, p. 9-10). No passado e no presente, o poeta se inscreve como aquele que viveu a tortura, sobreviveu e, nos dois tempos, fez da poesia arma para resistir e falar pelos que morreram, encarnando metonimicamente as acepções de testemunha enquanto pessoa que vivenciou os fatos e pessoa que viu, ouviu, o que outros vivenciaram, incluindo aqueles que tiveram a experiência integral do horror, os “desaparecidos”,

⁶ Verso do poema “Os materiais”. Em TIERRA, Pedro. *Poemas do povo da noite*. São Paulo: Editora Livramento, 1979, p. 45.

“enforcados”, “suicidas”, “atropelados”, “que tentaram fugir”, homens e mulheres cujas mortes são assim listadas nesse prólogo que se quer denúncia e chamado à reflexão. Para tanto, o leitor é convidado a acessar as palavras que se alinhavam páginas a seguir a partir da aderência da poesia ao testemunho, da arte à realidade, da estética que deseja comover à ética que, prezando pelos direitos civis, pauta a apresentação da versão de um prisioneiro, e, por ele, de outros que não puderam falar.

É preciso, assim, ensaiar compreender esse sujeito lírico enquanto uma “referência desdobrada”, como o sugere o título do texto de Dominique Combe sobre o “sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”⁷, no qual a noção de lirismo como poesia pessoal, que exprime sentimentos íntimos distanciados da exterioridade, é questionada tendo em vista múltiplas experiências poéticas que deslocam essa relação estreita entre poesia e subjetividade para colocar em pauta outras possibilidades de leitura, que pareciam restritas a obras em prosa. No caso da escrita testemunhal, se o gênero narrativo parece mais adequado para a construção de relatos ancorados na memória de fatos que não podem restar no esquecimento, a poesia pode, com os recursos estilísticos que dispõe, acentuar a impressão que tais relatos tendem a causar na sensibilidade do leitor, ou mesmo, expor com mais clareza as ambiguidades e riquezas de todo discurso enraizado em uma dimensão ética e estética, subjetiva e objetiva. Aliás, como destaca Marcelo Ferraz de Paula (2015), a imbricação dos gêneros é constante na construção das vozes testemunhais que são, por si só, um desafio à teoria dos gêneros, uma vez que mesmo nos relatos em prosa, dada “a consciência aguda e trágica dos limites da linguagem referencial”, flagramos a utilização de recursos poéticos denunciados pela “identificação quase absoluta entre testemunho e narrativa em primeira pessoa, via de regra com narradores se deparando com os labirintos da subjetividade, ora esfacelada ora comprometida com sua sobrevivência e a do grupo social”⁸.

Valendo-se dos recursos da lírica, Pedro Tierra recria cenas de perseguição, de tortura, não raro presentificadas por uma voz poética que fala de um passado recente, visto que os poemas foram compostos na prisão. Assim, mais do que relatar fatos, o poeta se vale da concisão dos versos para nos inserir na “Sexta-feira. Noite/ Noite mais longa”⁹

⁷ COMBE, Dominique. “A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e autobiografia”. Trad. Vagner Camilo e Isite Mesquita. *Revista USP*. Nº 84. São Paulo, 2010, p. 114-128.

⁸ DE PAULA, Marcelo Ferraz. “(Des)considerações sobre o testemunho na poesia lírica: uma proposta de diálogo”. Disponível em www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456104781.pdf

⁹ Versos do poema “A última noite”. Em TIERRA, Pedro. *Poemas do povo da noite*. São Paulo: Editora Livramento, 1979, p. 95.

em que Vladimir Herzog foi assassinado, ou na cela em que se colocou sobre a grade um capuz trazendo “consigo uma segura/ promessa de dor. Na boca/ do sentinela um meio riso// Cá está uma parcela da noite/ cobrindo meu rosto”¹⁰, ou, ainda, na sala de tortura durante o “Açoite”. Neste poema, composto de sequências de estrofes que condensam verbos e substantivos, entremeadas a outras estrofes de períodos mais longos, como o fôlego de alguma esperança ou da vida que resiste à tortura, o leitor participa da dor sentida e reencenada: “É pau/ é golpe/ é corpo/ é corda.// O corpo/ é grito/ é golpe/ o corpo/ acorda.” (TIERRA, 1979, p. 103); caso similar ao do poema “O ventre”, em que a tortura se faz sentir no presente, no mais profundo do ser, no ventre devastado “nos seus cavos,/ seus vazios”, devassado pelo “aço do cano,/ o aço nos olhos” até que “A força dobra-me a carne/ como quem dobra/ o corpo dos nascituros” (TIERRA, 1979, p. 106) – o ventre que sobrevive à tortura é do ser que renasce como num parto às avessas.

Em entrevista concedida a Maurício Melo Júnior no programa *Leituras*¹¹, da tevê Senado, em 2014, Pedro Tierra comentou, desdobrando a sugestão desses versos, que nasceu duas vezes, a primeira em Porto Nacional, Tocantins, e a segunda na prisão quando se fez poeta para resistir à tortura e à tirania, esclarecendo ter escolhido o nome que assina os textos em função do desejo de se aliar a outros autores e leitores não somente do Brasil, mas da América Latina, que vivenciavam crises políticas. Daí a escolha de Tierra, a terra latino-americana, cuja violência institucional pautou a constituição das nações desde as colonizações, o que faz pesquisadores como Mabel Moraña (1995) e George Yúdice (2002) considerarem que, diversamente da escrita testemunhal sobre a Shoah, na América Latina o testemunho e os estudos a ele dedicados cumprem missão e função distintas. Relatando os crimes políticos, as agressões aos direitos civis, reinserindo no universo letrado vozes marginais, como as indígenas, possibilitando outras versões do passado e do presente, o testemunho, como assim denominou o novo gênero a Casa das Américas, é via para problematizar e reconstruir um outra história. Nas palavras de Yúdice, “El testimonio popular latinoamericano, por otra parte, surge en circunstancias en que la vida ha sufrido cambios irreversibles y está en vías de reconstrucción. Y es, precisamente, la modalidad testimonial uno de los vehículos privilegiados de esa reconstrucción” (YÚDICE, 2002, p. 228).

¹⁰ Versos do poema “O Capuz”. Em TIERRA, Pedro. *Poemas do povo da noite*. São Paulo: Editora Livramento, 1979, p. 25.

¹¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Z6WN0W5NYnk>

É nesse sentido que podemos compreender a feição militante, de chamado à luta e à esperança, que os *Poemas do povo da noite* contêm – chamado coletivo que se traduz nesse título em que uma massa anônima, o povo, é convocada à cena política de seu tempo. Assim, rememorando na tortura do presente antigas formas de violência que sustentaram as sociedades escravocratas (a palavra açoite repetida em vários versos, como alguns mencionados, é simbólica dos castigos sofridos pelos escravos), essa poesia parece ensejar mais do que o relato das agressões sofridas, dos assassinatos cometidos, uma vez que se apresenta como arma, instrumento necessário para a compreensão do que se passou e do que estava se passando no país. É ensaiando aderir a palavra ao seu referente, que o poema “Os materiais” nos revela de forma metalinguística a intenção de resistência pela palavra, de luta contra o inimigo que, nestes e em outros versos do livro, está relacionado à noite:

Eu quis a palavra reta
feito faca.

Eu fiz do verso o corte branco
do metal.

O lento sal dos anos
não lhe roube o fio.

O inimigo não possa
empunhá-lo durante a luta.

Se o carrasco, algum dia,
levar aos lábios meu poema,

o vidro claro do verso
lhe corte a boca.

E a palavra não se renda
à tortura.

E quando eu disser: pedra,
não se entenda pão.

Quando eu disser: noite,
se encontre nela todo poder de treva.

Quando eu disser: eis o inimigo,
mate-o antes do amanhecer. (TIERRA, 1979, p. 45)

A palavra poética, tal como “vidro claro”, é aqui inscrita e desejada numa aderência ao real que remete à função denotativa da linguagem. A fusão encenada dos materiais, a faca, o vidro, à letra, de forma que esta adquira as propriedades e funções dos mesmos, na concisão de versos que concentram-se no verbo e no substantivo, não se

dobrando a adjetivos que entregam sensações, tornam esta poesia sobre a palavra, uma palavra de ordem; uma mensagem sobre como o leitor deveria ler o livro: compreendendo pedra como pedra, noite como noite, com “todo o poder de treva”, o que significa sentir a intensidade da noite, mas não alterar o seu sentido. Assim, o trabalho de escrita se anuncia como de construção da verdade que, conhecida e não corroída pelo “sal dos anos”, denuncia um combate que não é somente desse eu, mas coletivo, a coletividade que se encontra inscrita em muitos poemas que trazem como epígrafes datas e nomes de militantes mortos, como Paulo Tarso Celestino, Alexandre Vannuchi Leme, Luiz José da Cunha, Gastone Beltrão, Mário Alves, Aurora Maria do Nascimento, padre João Bosco, Carlos Marighella, entre outros, cujas mortes são registradas, constando dia, mês e ano das mesmas, ou, na ausência de dados, as referências se fazem nas entrelinhas, como em “Os esperados”, dedicados a “desaparecidos” como Ana Rosa Kucinski.

O poeta-testemunha faz da sua escrita espaço para experiência de um grupo, articulando sua memória à dos que não podem mais inscrevê-la, bem como daqueles que escreveram e militaram em outros países e se tornam inspiração para seus versos – caso de Alberto Szpunberg, militante argentino, cujos versos “...Hemos sembrado la tierra con muertos que sin duda florecerán” são epígrafe do poema “Tecendo o canto”, no qual lemos “Recolho no ar teu verso claro/ à maneira dos cantadores/ do meu país// Hoje silenciosa, a terra trabalha/ seus mortos” (TIERRA, 1979, p. 16). Pela urgência desses registros da violência, a escrita testemunhal se coloca, na poesia, como faca, reta em seu corte, certa em seu sentido, contudo, como afirmou Marcelo Ferraz em fragmento acima mencionado, “a consciência aguda e trágica dos limites da linguagem referencial” perturba todo registro, em qualquer gênero, que se queira representação fiel de fatos passados. Nas palavras de Jaime Ginzburg, a “escrita do testemunho não se restringe ao depoimento direto, mas deve passar pela elaboração atenta dos recursos de linguagem” (GINZBURG, 2012, p. 56) e tal elaboração, que intensifica pela estética o caráter ético desses textos, pode também se apresentar como encruzilhada que deságua no silêncio, na impossibilidade da fala, no questionamento que já se pode adivinhar no primeiro verso de “Os materiais”: “Eu quis a palavra reta” (TIERRA, 1979, p. 45), esse querer não significando a realização plena desse desejo ou mesmo sua possibilidade.

“Hoje eu queria dizer-lhes muitas coisas...” – A palavra que falta, a palavra que resiste

“Hoje eu quero/ um poema transparente, (...)// Um poema capaz de resistir (...)// Capaz de falar nesta hora noturna/ quando todos dormem, e o silêncio oficial/ amordaçou as cantigas do meu povo” (TIERRA, 1979, p. 31). Nesses versos de “Aspiração”, reencontramos o querer desse sujeito lírico que, estabelecendo pela escrita um vínculo com a coletividade, almeja “um poema transparente”, como o vidro de “Os materiais”, claro para que seja compreendido, translúcido para que não se confunda seu significado e a mensagem não se perca em outras significações, resistente para perdurar e ecoar quando muitos dormem alheios à violência da repressão. Tal como a “Canção amiga” de Carlos Drummond de Andrade, anunciada para acordar os homens, o poeta, na prisão do regime militar, expressa semelhante desejo, um poema que fale como as canções amordaçadas, “quando todos dormem” em um “silêncio oficial”. Poema e canção que permanecem como projeção, uma vez que o que se expressa é a vontade de alcançar a palavra transparente, “capaz de falar”, o que não se concretiza nos versos que a anunciam.

O canto desejado, ensaiado, é projetado em versos que culminam na angústia da impossibilidade, revelando-nos na conjunção entre a arte e a realidade que se quer apresentar as ambiguidades, fragilidades e a riqueza da escrita que, como afirmou Jeanne Marie Gagnebin, passa pela “necessidade absoluta do testemunho e, simultaneamente, pela sua impossibilidade linguística e narrativa” (GAGNEBIN, 2003, p. 106). É assim que, em “A palavra sepultada”¹², nos deparamos com a suspensão do desejo e da tentativa de representação das perseguições e torturas vividas pelo poeta e seus companheiros de cela; nesse poema encontramos a palavra dobrada sobre si mesma, num movimento metalinguístico que diz muito, da angústia e da violência vividas, justamente por afirmar a impossibilidade de dizer.

Hoje eu queria dizer-lhes muitas coisas,/ (...)
Sinto enorme o peso das palavras.

É quando a mudez se tornou vício.
É quando o muro não cercou o corpo apenas
e há coisas necessitando explodir./ (...)

Eu queria dizer-lhes muitas coisas.
Não há como fazê-lo.
Na cela ao lado, um companheiro morto.
Algo a dizer sobre isso?
O que pode o grito se não se perpetua?
As palavras estão gastas, mortas por dentro.
Meu corpo será meu grito,

¹² A versão aqui mencionada do poema foi publicada na edição de 2009, em que o pronome pessoal lhe aparece no plural, diversamente da edição de 1979 em que lemos “Hoje eu queria dizer-lhe muitas coisas...” (TIERRA, 1979, p.17) – esta pequena alteração sendo significativa da coletividade encenada nos versos.

embora hoje permaneça mudo
e sem esperança de compor um canto urgente.

Hoje eu queria dizer-lhes muitas coisas... (TIERRA, 2009, p. 35)

A realidade atroz de um companheiro morto na cela ao lado impõe sobre o poeta e seus ouvintes a questão “Algo a dizer sobre isso?”. O que dizer diante da morte ou no limiar dela?, é esta uma interrogação que perpassa as diversas escritas testemunhais que, lutando contra o esquecimento, não deixam de continuar sussurrando ou gritando, nas reticências sem fim de um discurso incapaz de aderir a palavra aos fatos, que é preciso dizer, dizer “muitas coisas...”. Se nesses versos vislumbramos as dificuldades da linguagem na representação de uma realidade que ultrapassa mesmo qualquer racionalidade, gestando uma encruzilhada que Adorno (1998) traduziu como a impossibilidade de se fazer poesia após o horror de Auschwitz, no sentido de não se poder tornar assimilável, pela estética, a barbárie, em versos como os de “E me interrogo...”, o que podemos perceber é a impossibilidade da própria palavra poética em adequar-se à realidade e aos sentidos que o sujeito lírico deseja lhe conferir, o que faz restar menos certezas, do que dúvidas sobre a poesia que se quis arma, instrumento de luta: “Chego ao final do poema /e me pergunto:/ estará aí o material proposto?(...)// Terei garantido o corte do verso?/ Ou se perdeu a palavra numa rede de lamentos?” (TIERRA, 1979, p.57).

Na inquietação política e estética que perpassa os escritos de Pedro Tierra, podemos entrever a consciência de que resistir pela palavra é também ter que lidar com a resistência da própria palavra, que pode, inclusive, perder-se “numa rede de lamentos” ou na rede das múltiplas leituras que virão. Assim, algumas palavras recorrentemente acionadas em muitos versos, como noite, semente, povo, podem atrair significados diversos daqueles que podem soar como únicos na voz lírica, dada a potência da própria letra quando colocada em poesia. A noite, com seu poder de sugestão, pode ser a treva oficial que o regime ditatorial impôs sobre o país, como também o momento profícuo em que ideais insurgem-se, tal como nos versos de “Oficina”, nos quais militantes se valem das sombras para forjar a resistência, uma vez que “há no sangue do povo uma oficina” (TIERRA, 1979, p. 37). Da mesma maneira, na imprecisão da palavra povo, coletivo que pode abrigar homens e mulheres do Brasil e de outros países, podemos ler não apenas os que resistem e os que não têm consciência da seriedade dos fatos e, por isso, precisam do grito, do canto dos militantes, mas também lemos os que promovem a violência, podendo ser o povo da noite os que lutam contra as ditaduras, ou os que as promovem.

As interrogações nos versos de “E me interrogo...”, contrapostas às certezas de “Os materiais”, nos permitem ler tanto os atritos da linguagem quando posta à serviço de uma causa pessoal e social, como a abertura que ela oferece como caminho de acesso à realidade e à liberdade pelo pensar e pelo sentir. Talvez, seja nessas dobras da palavra, nas interrogações e lacunas que geram, que se encontre a potência desses textos que ensaiam fundir a literatura ao que parece se distanciar dela, o testemunho em sua dimensão, inclusive, jurídica, apontando-nos assim possibilidades de revisitar com novo olhar os debates em torno da pertinência do testemunho quando aderido ao gênero narrativo ou ao lírico.

O que foge da intenção testemunhal, o que excede, o que falta e o que comove pela elaboração poética, nos dá a perceber a resistência da própria palavra convocada a resistir, resistência que, não raro, a faz permanecer e ultrapassar o presente imediato no qual e para o qual foi convocada. A poesia, não rasurando, mas agregando valor ao testemunho, resiste; como afirmou Alfredo Bosi “resiste à falsa ordem, que é a rigor, barbárie e caos, ‘esta coleção de objetos de não amor’ (Drummond). (...) Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia.” (BOSI, 2000, p.169); resiste falando-nos, por Tierra, de um tempo, o nosso, que ainda está longe de um horizonte de plena libertação.

Considerações Finais

Como disse o poeta diante da amplitude e complexidade que o gesto testemunhal abarca, há muitas coisas que gostaria de dizer nesse texto dedicado a breves reflexões sobre o testemunho na poesia de Pedro Tierra. Algumas considerações ficam registradas como possibilidades de leitura de alguns dentre tantos poemas que instigam à reflexão nesse livro do “povo da noite”, cuja relevância poderia ter atraído mais olhares desde sua publicação em 1979. Seus versos parecem ainda cumprir a função de dar a ver a violência, os abusos, de uma falsa ordem encarnada pela ditadura militar e da qual nem todos se desvencilharam; ainda cumprem a função de lutar contra as lacunas da história oficial que guarda ainda muitas páginas em arquivos não acessados, de lutar pela palavra, simbolicamente, contra os que jamais tiveram uma punição, e dar, pela escrita, túmulo aos que ainda restam como “desaparecidos”.

É esta poesia, que tanto nos diz sobre o nosso presente, um gesto de resistência que, como ensaiei ler, acaba por nos mostrar a potência da palavra que resiste,

enriquecendo e desdobrando os caminhos para acessar a realidade que se quer apresentar e problematizar. Pensar a palavra e a resistência, a palavra como resistência, neste congresso sediado em um espaço, hoje, de resistência, a Universidade do Estado do Rio de Janeiro, é, talvez, uma forma de resistir à desesperança, à violência de nosso tempo, em que se propagam discursos que, efetivamente gestando a exclusão, a todos igualam como consumidores de uma sociedade que persegue o progresso, econômico e não humanitário.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Prismas*. Trad. A. Wernet e Jorge Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

COMBE, Dominique. “A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e autobiografia”. Trad. Vagner Camilo e Isite Mesquita. *Revista USP*. Nº 84. São Paulo, 2010, p. 114-128.

DE PAULA, Marcelo Ferraz. “(Des)considerações sobre o testemunho na poesia lírica: uma proposta de diálogo”. *Anais do Congresso da Associação de Literatura Comparada*, 2015. Disponível em www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456104781.pdf

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Após Auschwitz”. Em SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2003, p. 89-110.

GINZBURG, Jaime. “Linguagem e Trauma na escrita do testemunho”. Em GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012.

KUCINSKI, Bernardo. *K: Relato de uma busca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MORAÑA, Mabel. “Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX”. Em PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palabra, literatura e cultura*. 3v. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1995, p. 479-515.

RODRIGUES, Leandro Garcia (org.). *Cartas de esperança em tempos de ditadura – Frei Betto e Leonardo Boff escrevem a Alceu Amoroso Lima*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

TIERRA, Pedro. *Poemas do povo da noite*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo/Publisher Brasil, 2009.

TIERRA, Pedro. *Poemas do povo da noite*. São Paulo: Editora Livramento, 1979.

YÚDICE, George. “Testimonio y concientización”. Em BEVERLEY, John; ACHUGAR, Hugo. *La voz del outro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Guatemala: Latinoamericanos Editores, 2002, p.221-242.

RACISMO E POBREZA EM POEMAS DE RICARDO ALEIXO E ELISA LUCINDA: LEITURA DE “RONDÓ DA RONDA NOTURNA” (2002) E “ZUMBI SALDO” (1995)

Wilberth Salgueiro / UFES-CNPq, Fapes¹

Resumo: A poesia brasileira mais recente – que alguns têm chamado de pós-marginal – não tem se notabilizado por abordar temas e questões sociais, de interesse coletivo, com alguma parcela de engajamento ou interesse para além de exercícios metapoéticos ou de torneios à roda do sujeito lírico. Partindo de tais considerações, analisaremos os poemas “Rondó da ronda noturna” (2002), de Ricardo Aleixo, e “Zumbi saldo” (1995), de Elisa Lucinda, que trazem à tona temas como racismo e pobreza, tendo no horizonte a pergunta com que Theodor Adorno finaliza sua *Teoria estética* [1970]: “que seria a arte enquanto historiografia, se ela se desembaraçasse da memória do sofrimento acumulado?”.

Palavras-chave: Elisa Lucinda; Ricardo Aleixo; Theodor Adorno; Poesia brasileira; Poesia de testemunho.

Introdução

O testemunho de sobreviventes de acontecimentos catastróficos, como guerras e ditaduras, tem sido considerado, quando com rigor e ortodoxia, como o testemunho por excelência. Em geral, a maioria dos textos de testemunho se apresenta em prosa, dado o aspecto comunicacional e referencial dessa modalidade de expressão. No entanto, cada vez mais, o espectro do conceito de testemunho tem se estendido, seja quando se adota a noção de “testemunho solidário”, seja alcançando eventos do cotidiano ou ainda quando se apresenta, por exemplo, em versos.

A poesia brasileira mais recente – que alguns têm chamado de pós-marginal – não tem se notabilizado por abordar temas e questões sociais, de interesse coletivo, com alguma parcela de engajamento ou interesse para além de exercícios metapoéticos ou de torneios à roda do sujeito lírico.

Mas, naturalmente, aqui e ali despontam poetas que se dispõem a elaborar poemas com alto grau participativo, crítico, militante. O desafio tem sido, então, dar a estes poemas “engajados” um grau de elaboração estética que rebata e desminta a frequente acusação de, ao servirem a uma causa ou denúncia, serem “panfletários” e, por conseguinte, maus poemas.

Partindo de tais considerações, analisaremos os poemas “Rondó da ronda noturna” (2002), de Ricardo Aleixo, e “Zumbi saldo” (1995), de Elisa Lucinda, que trazem à tona temas como racismo e pobreza, tendo no horizonte a pergunta com que Theodor Adorno

¹ Doutor em Teoria Literária (UFRJ, 1996), pós-doutor em Literatura brasileira (USP, 2014), colunista do jornal *Rascunho* desde 2015, pesquisador do CNPq desde 2007 com o projeto (atual) intitulado “Poesia de testemunho e catástrofe cotidiana: trauma, humor e violência”. Contato: wilberthcfs@gmail.com

finaliza sua *Teoria estética*: “que seria a arte enquanto historiografia, se ela se desembaraçasse da memória do sofrimento acumulado?” (ADORNO, 1988, p. 291).

“Rondó da ronda noturna”, de Ricardo Aleixo



Este poema – “Rondó da ronda noturna” – de Ricardo Aleixo ocupa toda uma página de seu livro *Trívio*, publicado em 2002 em Belo Horizonte. O estranhamento é imediato: sob um fundo preto, há letras brancas, em tamanho superior ao costumeiro; as palavras se apresentam de modo fragmentado: de todos os doze versos, se destaca a letra inicial do termo, formando assim duas colunas; na segunda coluna, em oito vezes aparece o sinal “+”, que, na leitura, se traduz inicialmente em “mais”. Antes mesmo da leitura linha a linha do poema, o olho capta o conjunto, que, pulverizado horizontal e verticalmente, nos leva a intuir que algo de sinistro ocorre nessa ronda noturna.

Recompondo-se as palavras do poema, e inserindo uma pausa a cada dois sinais de “+” (como se uma estrofe fosse), teríamos: “quanto + / pobre + / negro /// quanto + / negro + / alvo /// quanto + / alvo + / morto /// quanto + / morto + / um”. A pausa da artificiosa estrofação permite vislumbrar a estratégia de composição do poema, que se faz a partir de uma irônica e trágica relação de causa e efeito, em que palavras se vinculam pelo sentido que delas se poderia extrair: pobre e negro, negro e alvo, alvo e morto, morto e um. Se entendido certo caráter cíclico (já que se trata de um rondó) que o poema parece insinuar, o termo final “um” se ligaria ao substantivo inicial “pobre”, e dessa forma o perverso destino dos sujeitos tematizados no poema – que aqui são um alvo (desde já, “mira” e “objeto”, e não “branco” e “claro”) – se repete em moto-contínuo.

Não resta dúvida que o rondó traz à tona a questão racial. É de conhecimento de todos a gravíssima – ainda em dias contemporâneos – situação dos cidadãos de cor negra. Estatísticas e pesquisas de toda ordem comprovam, em números, o que se vê no cotidiano: preconceito, desvalorização, abandono, perseguição, falta de oportunidades pioram a vida daqueles que, negros, já foram por séculos e séculos deixados à míngua, torturados, animalizados, assassinados. Políticas de reparação jamais conseguirão repor a honra, a vida de milhões e milhões de negros escravizados e mortos ao longo da história humana. (No entanto, e por isso mesmo, tais políticas públicas devem ser mantidas e intensificadas.) A arte, a poesia podem contribuir para que se pense criticamente a questão do racismo, como faz ver este sofisticado poema. Nessa direção, a obra visual de Aleixo se alinha à frase que encerra a *Teoria estética* de Adorno: “que seria a arte enquanto historiografia, se ela se desembaraçasse da memória do sofrimento acumulado?” (1988, p. 291). O poeta brasileiro e o filósofo alemão, assim, convergem quanto ao compromisso ético que a arte – sem prejuízo de sua elaboração formal – pode manter com o mundo em que se constitui.

Em *Trívio*, outros poemas também tratam do problema racial, como o excelente “Branços”, em que brancos, machos, adultos, cristãos, ricos e sãos são convidados a “que se entendam / que se expliquem que se cuidem que se”, num fecho elíptico que mal esconde o contundente verbo que se insinua ao fim da coda. O poema reconfigura o verso “o macho adulto branco sempre no comando” de Caetano Veloso em “O estrangeiro” (1989), denunciando o lugar de poder e de centro que certo grupo sempre quis preservar para si, e, para tanto, relegar à subalternidade e à margem os demais (os outros, a “minoria”: mulheres, homossexuais, crianças, velhos, negros, índios, miseráveis etc.).

Se rondó é uma variação em torno de um tema nuclear e ronda uma vigilância para conter ou prevenir perigos, então o título “Rondó da ronda noturna”, conjugado com os

versos, sugere, em síntese, que estamos diante de um acontecimento que – tendo a noite, o noturno, o negro como pano de fundo – se repete incessantemente: o genocídio, banalizado, da população negra e pobre. O sinal “+” adquire, neste contexto, a ressonância icônica de uma cruz (o poema, ocupando todo o espaço retangular da página escura, remeteria, assim, a um túmulo). As palavras fraturadas (q/quanto, p/obre, n/egro, a/lvo, m/orto, u/m) confirmam visualmente a violência contra o corpo, ora desmembrado. Mesmo em face da triste condição de oprimido, o poeta não perde a verve da ironia e do humor, e revela, via linguagem, a diferença de ser um “alvo negro”, que pode ser morto (ou matável, para lembrar expressão de Giorgio Agamben, em *Homo sacer*, 2010), e um “alvo branco”, que pode ter, dada a alva cor da pele, algum privilégio ao outro *negado*.

O poema de Ricardo Aleixo ecoa a longa, antiga, dolorida luta dos negros em prol de uma vida digna, em que direitos e deveres sejam os mesmos para todos. O caráter utópico da luta não esmorece o ímpeto da denúncia e a vontade de transformação. Antes, une com força uma resistente tradição que congrega, entre tantos, escritores como Castro Alves, Cruz e Sousa, Lima Barreto, Machado de Assis, Solano Trindade, Adão Ventura, Waldo Motta, e Maria Firmina, Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Ana Maria Gonçalves, Miriam Alves, Elisa Lucinda. Cada um, em seu tempo e à sua maneira, faz valer a letra em nome de uma justiça terrena, do aqui e agora. Machado, por exemplo, em *Esau e Jacó* (1904), põe na voz do diplomata Aires, quando da Abolição da Escravatura, a pilhéria: “Emancipado o preto, resta emancipar o branco” (1985, p. 992).

O fundo negro numa página de poema não significa, necessariamente, que algo de fúnebre vai ser ali representado. Mas quando, sobre esse fundo, se inscrevem versos como esses de Aleixo, que recontam a triste e conhecida, velha e contemporânea história da implacável opressão contra os negros, aí somos levados a – nem que seja por um instante da leitura – rever nosso lugar de alvo-branco que aceita, sem mais, que o “pobre negro morto” seja um a menos.

“Zumbi saldo”, de Elisa Lucinda

Zumbi, meu zumbi.
Hoje meu coração eu arranco
Zumbi hoje eu fui ao banco
E ainda estou presa
Escuto os seus sinos

e ainda estou presa na senzala Bamerindus
Presa definitivamente
Presa absolutamente
à minha conta
corrente.

O poema “Zumbi saldo” pertence ao primeiro livro de poemas da capixaba Elisa Lucinda, *O semelhante*, publicado em 1995. De lá para cá, a poeta-atriz lançou outros livros e veio consolidando uma trajetória marcada pela militância em questões relacionadas à vida das mulheres, dos negros, dos desfavorecidos e divulgando, em grandes centros, o estado do Espírito Santo, em particular a bela e bucólica vila de Itaúnas. Seus poemas, em geral bem mais longos que “Zumbi saldo”, se marcam pelo tom coloquial, oralizante, direto, referencial, que facilita a declamação e seduz os espectadores de shows de poesia.

Os dez versos, apesar de polimétricos (de duas a treze sílabas), têm uma cadência, conseguida basicamente por efeito de rimas, repetições vocabulares e jogos aliterativos. Há rimas em arrAnco / bAnco; prEsa / definitivamEnte / absolutamEnte / corrEnte; e ZumbI / sInos / BamerIndus, restando o penúltimo verso como um verso branco, embora os sons da palavra “conta” (à exceção da vogal a, átona) retornem no verso derradeiro – “corrente”. As repetições, em poema tão curto, de “Zumbi”, “hoje”, “eu”, “ainda”, “presa” e do sufixo “-mente” colaboram para a cadência da leitura. Mas, mais que tudo, impõem-se as aliteraões nasais, presentes em todos os dez versos, dando um andamento harmonioso – a despeito do “conteúdo” – ao poema. É bem possível que esse choque, entre a harmonia sonora e o teor e desfecho do poema, produza certa (desconfortável) sensação de humor, se não mesmo algum movimento de riso.

Tal estrutura sonora sustenta, como se vê, uma espécie de comparação entre a senzala de outrora e a senzala contemporânea, representada, sem subterfúgios, na nomeação direta de uma rede bancária (já extinta, porque incorporada a alguma outra rede). O conglomerado financeiro funciona como uma espécie de metáfora dos grilhões que prendem o/a poeta: ter dinheiro, ter saldo, pertencer ao sistema produtivo é o que importa, é o que pode fazer o cidadão sentir-se efetivamente livre. A quebra na passagem do penúltimo para o último verso (“à minha conta / corrente”) constitui um caso de ambíguo *enjambement*, pois o verso derradeiro completa, sim, o sentido do anterior, mas tem, também, sentido avulso, autônomo: o sintagma “conta corrente” significa, em síntese, um serviço do banco para guardar e movimentar dinheiro, é uma “conta vigente”; mas – no contexto em que Zumbi é evocado e se

fala de prisão, sinos e senzala – nos versos “conta / corrente” a “corrente” ganha valor substantivo e impõe um sentido radicalmente crítico: a conta é ancestral corrente, grilhão, argolas de ferro que prendiam os escravos, até há bem pouco tempo.

Em “Interesse pelo corpo”, um dos excertos de *Dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer falam sobre as diferentes formas de sofrimento a que o corpo foi levado ao longo da história. Afirmam que passa pelo corpo a dominação que, socialmente, se concretiza na desigualdade econômica entre as classes. Nesse texto, dos anos 1940, articulam uma análise que, de modo algo surpreendente, se ajusta aos dias que correm: “Quando a dominação assume completamente a forma burguesa mediatizada pelo comércio e pelas comunicações e, sobretudo, quando surge a indústria, começa a se delinear uma mutação formal. A humanidade deixa-se escravizar, não mais pela espada, mas pela gigantesca aparelhagem que acaba, é verdade, por forjar de novo a espada” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 217). Tal “gigantesca aparelhagem” atende, no poema, pelo nome “Bamerindus”. Há, entre tantos, dois números exorbitantes: de um lado, o lucro estratosférico dos bancos; de outro, a população imensamente miserável, endividada, refém de agiotas profissionais: os bancos e demais instituições afins. A sequência reiterada de “estou presa”, “estou presa”, “Presa definitivamente” e “Presa absolutamente” (quatro de dez versos) mostra o caráter dramático, agônico de uma situação terrivelmente opressora. A espada, apontaram os filósofos alemães, muda de forma. A corrente, percebe a poeta, também. O corpo sofre – “Meu coração eu arranco” – para (tentar) dar conta de tanta exploração.

O poema de Elisa Lucinda mobiliza uma série de questões. Desde o título, e dentro do poema, Zumbi – símbolo da luta pela liberdade – é chamado a testemunhar, séculos depois de sua morte (e com o corpo esquartejado à mostra como lição para possíveis revoltosos), o triste “saldo” de tanta luta: “ainda estou presa na senzala Bamerindus”. O saldo, aqui, possui (como “corrente”) duplo sentido: pensado em relação à luta dos negros quilombolas, escravizados, assassinados, significa a herança, a resistência, a militância; no jargão bancário, saldo é o que resta quando confrontados débito e crédito. Em ambos os casos, o saldo não é nada bom: a senzala se institucionalizou em forma de gigantescas aparelhagens capitalistas de abuso e desmando econômico, chamadas bancos; e, pode-se deduzir, estando definitiva e absolutamente presa à conta que acorrenta, o saldo deve ser, como o da maioria da população brasileira, ínfimo ou negativo.

Ao trazer para os versos um eu lírico feminino, a poeta amplifica o quadro de opressão sobre o sujeito que fala no poema: é negro (basta a evocação a Zumbi, sem necessidade de “biografar” a autora), é mulher (veja-se o adjetivo “presa”), é pobre (conforme o saldo que se

lamenta) e, como arremate, é poeta. É como poeta, no entanto e sobretudo, que essa mulher se manifesta e faz de sua voz singular uma voz a mais no coletivo dos descontentes. Voz feminina que, só em terras capixabas, reúne poetas de gerações distintas, como Deny Gomes e Suely Bispo, Mara Coradello e Josely Bittencourt, Renata Bomfim e Silvana Pinheiro, para ficar em poucos nomes.

No início dos plúmbeos e autoritários anos 1970, Jorge Ben lançava a canção “Zumbi”, em que fala que “Há um grande leilão / Dizem que nele há / Uma princesa à venda / Que veio junto com seus súditos / Acorrentados em carros de boi” (BEN, 1974): a imagem da brutal animalização e coisificação do homem se agudiza no registro de homens negros – tornados escravos à força, sequestrados de suas terras à base de armas e mortes – “acorrentados” e misturados aos bois, como se bois fossem. A canção de Ben Jor e o poema de Lucinda evocam Zumbi para que a resistência e a transformação ganhem força e concretude. A corrente de ferro de antes se perpetua agora em conta corrente bancária. A comparação entre as “correntes” não quer jamais suavizar toda a dor, todo o drama e todo o sofrimento da escravidão. Quer apenas, a partir do poema “Zumbi saldo”, de Elisa Lucinda, chamar a atenção para as modernas formas de exploração, que têm gigantescas aparelhagens em pleno funcionamento. Com versos e canções, com práticas mais justas e éticas, com melhor e mais digna distribuição de renda, com liberdade e educação para a autonomia, com reformas rigorosas tendo a revolução no horizonte do possível, talvez consigamos um saldo muito, muito mais favorável. Eu quero ver, eu quero ver, eu quero ver.

Consideração final

O poema do mineiro Ricardo Aleixo se faz de forma visual, mas “traduzido” em versos teríamos algo como: “quanto + / pobre + / negro /// quanto + / negro + / alvo /// quanto + / alvo + / morto /// quanto + / morto + / um” (ALEIXO, 2002, p. 31). O poema se integra a uma tradição de resistência ao preconceito racial, cuja face talvez mais trágica seja a banalização do genocídio da população negra. O poema da capixaba Elisa Lucinda possui apenas dez curtos versos: “Zumbi, meu zumbi. / Hoje meu coração eu arranco / Zumbi hoje eu fui ao banco / E ainda estou presa / Escuto os seus sinos / e ainda estou presa na senzala Bamerindus / Presa definitivamente / Presa absolutamente / à minha conta / corrente” (LUCINDA, 1995, p. 113). Neste poema, a senzala de outrora se institucionalizou em forma de gigantescas aparelhagens capitalistas de abuso e desmando econômico, chamadas bancos.

Os poemas confirmam que preconceito e proletarização são duas formas cotidianas de violência, produzidas em conjunto pelo Estado, pelo mercado e pela sociedade. Mas, ainda

mais, os poemas apontam que, fugindo à alienação e à passividade, há, sim, uma arte que (se) pensa e se faz em memória do sofrimento acumulado.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ALEIXO, Ricardo. *Trívio*. Belo Horizonte: Scriptum, 2002.

ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. In: *Obras completas: em três volumes*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

BEM, Jorge. Zumbi. *A tábua de esmeralda*. Phonogram, 1974. Faixa 8.

LUCINDA, Elisa. Rio de Janeiro: Record, 1995.

VELOSO, Caetano. O Estrangeiro. *Estrangeiro*. Polygram, 1989. Faixa 1.

A CASA COMO ESPAÇO DA MEMÓRIA

Camila Stefanello (UFSM)¹

Resumo: Este artigo analisa, em dois romances portugueses, *Para sempre* (1983), de Vergílio Ferreira, e *Não é meia-noite quem quer* (2012), de António Lobo Antunes, como o espaço da casa revela-se intimamente ligado ao processo de rememoração dos narradores-protagonistas. Com base na teoria de Gaston Bachelard (1993), em *A poética do espaço*, este estudo demonstra que, em ambos os romances, a casa apresenta-se como um espaço da memória.


Palavras-chave: Espaço; Casa; Memória; *Para sempre*; *Não é meia-noite quem quer*.

Em *A poética do espaço*, Gaston Bachelard (1993) propõe um estudo fenomenológico dos valores de intimidade do espaço interior. Nesse sentido, o filósofo elege a casa como “um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 1993, p.36). Na existência do ser, “a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida” (BACHELARD, 1993, p.26). Isso porque, de acordo com Bachelard (1993, p.24), “a casa é o nosso canto do mundo [...] o nosso primeiro universo”. Consequentemente, “todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa” (BACHELARD, 1993, p.25).

Bachelard (1993), então, compreende a casa como espaço de acolhimento, no qual o ser abrigado reconforta-se ao reviver as suas lembranças de proteção. Em suas palavras, a casa é esse “algo fechado [que] deve guardar as lembranças, conservando-lhes seus valores de imagens” (BACHELARD, 1993, p.25). O espaço percebido pela imaginação do sujeito também “é um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação” [...] e que “concentra o ser no interior dos limites que protegem” (BACHELARD, 1993, p.19). A casa, assim, “abriga o devaneio [...] protege o sonhador [...] permite sonhar em paz”, configurando-se como “uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (BACHELARD, 1993, p.26).

Se a casa “é corpo e é alma”, conforme Bachelard (1993, p.26), “a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo” (BACHELARD, 1993, p.14). Sendo a alma uma morada, é “lembrando-nos das ‘casas’, dos ‘aposentos’, [que] aprendemos a ‘morar’ em nós mesmos” (BACHELARD, 1993, p.20). Portanto, as imagens da casa


¹ Doutoranda em Estudos Literários (UFSM). Contato: stefanello.camila@gmail.com



vivem uma dialética: “estão em nós tanto quanto estamos nelas” (BACHELARD, 1993, p.20). Mesmo que, por vezes, o ser julgue conhecer-se no tempo, somente se conhece “uma série de fixações nos espaços de estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer ‘suspender’ o vôo do tempo”, é o espaço que “retém o tempo comprimido” (BACHELARD, 1993, p.28), é essa a função da casa.

Nessa perspectiva, este estudo concentra-se na análise de dois romances portugueses, *Para sempre* (1983), de Vergílio Ferreira, e *Não é meia-noite quem quer* (2012), de António Lobo Antunes, nos quais o espaço da casa apresenta-se intimamente ligado ao processo de rememoração e à interioridade dos narradores-protagonistas. Em *Para sempre*, o narrador autodiegético, Paulo, em idade avançada, retorna à casa amarela da infância, onde fora morar junto às tias após a morte de sua mãe. Ao vagar pelos corredores, quartos e escadas empoeirados, o protagonista relembra diferentes momentos de seu passado, como, por exemplo, a infância, a convivência com as tias Joana e Luísa, o seu casamento com Sandra e a morte de familiares. Ao discurso memorialístico do narrador entrecruzam-se reflexões e questionamentos acerca de sua própria existência, projeções sobre o futuro e autoaconselhamentos para que aceite, com dignidade, a morte. Em *Não é meia-noite quem quer*, a narradora autodiegética, uma mulher de cinquenta e dois anos de idade, regressa à antiga casa de férias da família, em uma praia, para despedir-se do local que fora vendido. Nessa casa, a protagonista relembra momentos da sua infância, as brincadeiras entre os irmãos, o suicídio do irmão mais velho, o alcoolismo da figura paterna, a convivência entre os familiares, e as amizades que tivera. Às memórias entrecruzam-se deambulações e reflexões da narradora acerca do fracasso do seu próprio casamento, do desencanto de sua vida profissional, da dor pela perda do seu único filho, da doença que lhe acometera e da morte.


Em ambos os romances, o passado rememorado não é organizado de uma forma linear e coerente segundo a cronologia dos acontecimentos na história, nem localizado precisamente no tempo; os acontecimentos são narrados de acordo com a lógica associativa da memória das personagens-narradoras, as quais, ao defrontar-se novamente com o espaço da casa vivida, recuperam e sobrepõem imagens, cenas, personagens e sentimentos pretéritos no presente da narrativa. Assim, nesses romances,



a casa apresenta-se como um espaço da memória. Além disso, os espaços da casa permitem a comunhão com o eu interior e a revelação do íntimo das personagens. O estatuto simbólico da casa abriga a natureza complexa dos narradores e relaciona-se com a perturbada experiência emocional das personagens – seus devaneios, suas deambulações, suas dores, seus questionamentos, o sem sentido da vida ou a busca pelo seu significado – marcada pela ausência, pela perda, pela morte e pela tentativa de compreender a própria existência.

Estruturalmente, *Para sempre* caracteriza-se por um tempo do contar muito breve, de modo que a narrativa organiza-se no período de uma tarde, a tarde em que o narrador chega à casa da infância. *Não é meia-noite quem quer* assemelha-se ao romance vergiliano nesse aspecto, apresenta três grandes partes intituladas “sexta-feira, 26 de agosto de 2011”, “sábado, 27 de agosto de 2011” e “domingo, 28 de agosto de 2011”, as quais correspondem aos dias em que a narradora permanece na antiga casa. Nos dois romances, apesar da brevidade do tempo do contar, o tempo contado expande-se textualmente conforme os narradores evocam diferentes camadas do passado e/ou refletem sobre a própria existência no presente da enunciação. As lembranças e as reflexões dos protagonistas apresentam-se como acontecimentos do pensamento e, ao passo que provocam uma progressão textual no tempo contado, paradoxalmente, também fazem com que ele suspenda-se, visto que provocam um tangenciamento da história narrada, rompendo, em diferentes graus nas duas narrativas, com a coerência da intriga. Esteticamente, no romance de Vergílio Ferreira, frases muito curtas apontam para uma estética do silêncio e do aforismo. No romance antuniano, a estrutura das frases, mais longas e, ao mesmo tempo, fragmentadas e incompletas, rejeita as convenções da sintaxe normativa na abolição do ponto final, que insinua a suspensão do discurso; na utilização das minúsculas no início das linhas; na configuração particular dos parágrafos; na ausência, muitas vezes, do travessão para determinar a mudança de voz da personagem que fala, ou no uso do travessão para simulação de um diálogo que, efetivamente, não se realiza; e no uso diferenciado dos parênteses para comunicar, na maioria das vezes, uma ideia recalcada pela narradora.


Tematicamente, *Para sempre* associa-se à linhagem existencialista e à consequente reflexão sobre a condição humana, característica da produção ficcional de Vergílio Ferreira. No romance vergiliano, a casa configura-se como um espaço de



recolhimento, quase exílio, “a terra última da [sua] condição” (FERREIRA, 1985, p.34), em que o solitário e melancólico narrador, após a morte da companheira e o abandono da filha, procura encerrar-se “para sempre [...] na posse final do [seu] destino” (FERREIRA, 1985, p.9). Na casa silenciosa e deserta, abandonada tal como ele mesmo, Paulo pretende abrigar-se do mundo para compreender a si e “a justificabilidade de tudo na vida” (FERREIRA, 1985, p.68), e, assim, organizar a força que lhe resta, “não para o futuro que já não há, mas para o dia-a-dia que for havendo” (FERREIRA, 1985, p.17). A simbologia da casa vergiliana assimila-se à do devaneio da cabana, analisada em Bachelard (1993), entendida como espaço de “solidão centralizada” (BACHELARD, 1993, p.49), “no silêncio do serão” e “longe das preocupações cidadinas” (BACHELARD, 1993, p.48), como é possível perceber nos seguintes fragmentos, nos quais o estatuto silencioso, deserto e isolado da casa também evidencia a interioridade do narrador: “E o assombro e o enigma na casa deserta, a interrogação do silêncio, a vertigem dos séculos subitamente erguidos à minha face [...] Torneados em vazio, eu, a casa, ergo-me ao espaço da minha solidão” (FERREIRA, 1985, p.79), e “Estou só, aflitivamente só. Estou só na vida como nesta casa de abandono [...] Estou só. Definitivamente até a morte” (FERREIRA, 1985, p.117).

Envolta em mistério, de acordo com o narrador, a casa da infância “ressoa à infinitude”, cerca-o em “um halo sagrado” (FERREIRA, 1985, p.163). Nesse espaço, repousa a “verdade primordial filtrada através dos anos, purificada pelo sofrimento e o sonho e a agonia do cansaço. Verdade simples e pura e definitiva como o olhar de um animal. Verdade eterna, palavra original como a de um Deus”, e também “o silêncio intrínseco dos começos da vida” (FERREIRA, 1985, p.163). No silêncio tumular da casa deserta, Paulo busca a palavra essencial, “a que saldasse uma angústia. A que respondesse à procura de uma vida inteira. A que fica depois, a que está antes de todas quantas se disseram” (FERREIRA, 1985, p.25).

Degradada pelo mofo dos recantos envelhecidos, pela decomposição das madeiras e pela “acumulação de trastes pelo chão” (FERREIRA, 1985, p.22) em decorrência do abandono, mas, ao mesmo tempo, “extática, contra a passagem dos anos [...] levantada do silêncio”, a casa, em *Para sempre*, abriga as memórias do passado vivido, como “lembranças coalhadas com o suor que arrefeceu” (FERREIRA, 1985, p.15). Na penumbra da casa fechada, o ato de abrir as portas e as janelas para permitir que a luz




adentre ao espaço “significa abrir as portas e as janelas da memória para aflorar o que estava até então adormecido” (RUAS, 1999, p.330): “A luz entra comigo, suspendo-me à porta, tudo imobilizado no fundo do tempo. Há um amontoado de confuso de memória, mas sem recordações para a preencher. Memória afogada, memória intensa, o pó do limiar das eras” (FERREIRA, 1985, p.80). Na casa reside a essência do ser que a habita, de acordo com o narrador: “é onde está tudo o que sou” (FERREIRA, 1985, p.75).

O reencontro com o espaço da infância significa, para Paulo, um reencontro com o passado vivido no desejo de contemplar a totalidade do seu ser: “Dou a volta à casa toda, dou a volta à vida toda e é como se um desejo de a totalizar, a ter na mão. Ter a imagem visível de tudo quanto a construiu, rever-me nela para a levar comigo” (FERREIRA, 1985, p.43). Nesse sentido, o espaço permite ao narrador uma superação das fronteiras do tempo, de modo que cenas e personagens temporalmente distantes materializam-se no tempo presente: “E então, debruço-me da varanda, está uma manhã de verão. Sandra, vejo-a embaixo. Vejo-lhe a aba do chapéu redondo tapando-a quase toda, tem um regador na mão” (FERREIRA, 1985, p.15), e “quando passo na saleta, a escada sobe daí, é a sala de costura. Está encostada a parede, a máquina, tia Luísa, vejo-a, senta-se-lhe diante, vergada para a tarefa” (FERREIRA, 1985, p.18).

Contudo, essa recuperação do passado na atualidade da consciência do narrador não lhe permite a apreensão de sua completude. Tratam-se de “lembranças de nada, da confusão de um tempo antigo, espectros do [seu] desassossego” (FERREIRA, 1985, p.37). Conforme recompõe momentos da sua vida ao instante do pensamento, não consegue, contudo, integrá-los de modo coerente para entender e dar um sentido à própria existência. Consequentemente, o espaço da casa também impõe sobre Paulo o entendimento de sua própria incompletude e um paradoxal sentimento da presença da ausência, tendo em vista que, ainda que consiga reencontrar-se com os familiares já mortos, eles nada mais são do que espectros do passado, que manifestam uma impossibilidade do esquecimento.

Se, no romance de Vergílio Ferreira, Paulo exila-se na casa da infância “para sempre” em uma tentativa de compreensão de si através da recuperação do tempo vivido, em *Não é meia-noite quem quer*, o regresso à casa é passageiro, de modo que a protagonista da narrativa de António Lobo Antunes tem consciência de que não



retornará à antiga casa e evidencia-se em sua narração a sua vontade em despedir-se não somente do espaço, mas também das lembranças do passado guardadas na casa: “vim despedir-me da casa ou do meu irmão mais velho, e através dele de mim mesma, não sei” (ANTUNES, 2015, p.89).


Tematicamente, o discurso da narradora inscreve uma trajetória de desestruturação do núcleo familiar e de sentimentos contraditórios entre os irmãos e os pais revividos pela memória evocada pela casa: “como se houvesse eles [a família] e não há, há eu a trazê-los de volta apesar das fissuras das paredes e das telhas que faltam, nenhum canteiro já” (ANTUNES, 2015, p.334), “éramos uma família ou agrada-me pensar, não acreditando no que penso, que éramos uma família” (ANTUNES, 2015, p.179), e

iguais aos cachorros largados longe que regressam sempre tal como me largaram longe e regressei aqui, não sei porquê, esperava encontrar o meu irmão não surdo, à minha espera num dos compartimentos da casa, soubemos que ele na província, soubemos que ele em Lisboa e se te achar na sala não te vás embora, precisamos um do outro, sabias, tenho a certeza de que precisamos um do outro. (ANTUNES, 2015, p.102)

A degradação do espaço de convivência da família nas férias insinua a dissolução dos laços entre os familiares conforme a passagem do tempo: “transformaram a minha infância em ruínas moribundas” (ANTUNES, 2015, p.61),

A minha família tornou-se o retângulo mais claro da ausência do quadro na parede da sala, um espaço com um prego torto em cima onde se penduravam vozes, não uma paisagem com barcos, olho-as como meu pai olhava a moldura a calcular a posição, corrijo-as, recuo a ver, corrijo-as melhor, de moldura oblíqua as vozes confusas. (ANTUNES, 2015, p.121)

Segundo Bachelard (1993, p.33-34), “a casa natal está fisicamente inserida em nós [...] se voltarmos à velha casa depois de décadas de odisseia, ficaríamos muito surpresos de que os gestos mais delicados, os gestos iniciais, subitamente estejam vivos, ainda perfeitos”. Isso porque “todo o ser da casa se desdobraria fiel ao nosso ser” (BACHELARD, 1993, p.33). Em ambos os romances, a casa de regresso não é casa natal, mas, ainda assim, são casas da infância, nas quais os narradores-protagonistas




viveram momentos singulares e significativos do passado. Consequentemente, a protagonista do romance antuniano possui uma memória muito fiel desse espaço e constantemente manifesta certo estranhamento em relação ao cenário que encontra em seu retorno: “como esta casa diminuiu de tamanho, sem espaço para eco algum nela” (ANTUNES, 2015, p.61), “o cheiro que já não há na despensa [...] numa prateleira bamba, não empenada, bamba, faltam-lhe pregos à esquerda [...] um cheiro de abandono e bolor, nódoas no teto” (ANTUNES, 2015, p.189), “nunca me tinha despedido de uma casa nem sabia se ela me escutava, em criança tinha certeza de que sim, o borbulhar dos canos, os gemidos dos móveis e os estalos do soalho eram a sua forma de conversar comigo, depois de crescida não sei” (ANTUNES, 2015, p.333), e “nunca me tinha despedido de uma casa nem sabia se ela me escutava, parto do princípio que sim embora nenhum cano borbulhe, nenhum gemido nos móveis que não há, o chão, a que principiam a faltar tábuas, calado” (ANTUNES, 2015, p.335). Nesse sentido, a permanência da narradora na casa de férias, do mesmo modo como ocorre em *Para sempre*, também acentua a solidão em que a protagonista encontra-se no presente da enunciação: “não apenas a minha casa, tudo a desaparecer nesse sítio, as coisas tornam-se pedaços (ANTUNES, 2015, p.219)”, “há quanto tempo terei perdido esta casa, pai, mãe, manos, eu, os pinheiros e os melros desconhecidos” (ANTUNES, 2015, p.333), “há alturas em que tusso para sentir que ainda me tenho a mim, somos duas, a minha família desapareceu e as pessoas que conheço desaparecem também” (ANTUNES, 2015, p.397).

Se, em *Para sempre*, as lembranças permanecem aprisionadas na casa juntamente ao narrador, em *Não é meia-noite quem quer*, a venda da casa para a narradora significa o medo do apagamento das memórias do passado e também de si mesma: “e logo outra vida a seguir, e outra, e outra, daqui a pouco ninguém se lembra de mim, a certeza de ser esquecida” (ANTUNES, 2015, p.219), e “todos se foram para sempre, este espaço vendido, até os cactos ao longo do muro arrancarão de certeza e substituirão o próprio muro por uma cerca como se deve” (ANTUNES, 2015, p.189-190).

De modo mais sutil do que em *Para sempre*, espectros de personagens do passado também habitam a casa da infância em *Não é meia-noite quem quer*:


cada passo que dava na casa dúzias de passos comigo, mais longínquos, mais próximos, quem está aí a acompanhar-me, quem me



espreita da sombra, a solidão é horrível não quando estamos sem mais ninguém, quando um outro connosco que não responde e se oculta [...] as criaturas que fomos e nos perseguem. (ANTUNES, 2015, p.114)

Se, na narrativa vergiliana, as cenas do passado são transpostas ao presente da enunciação, de certo modo, em sua integralidade, em *Não é meia-noite quem quer*, o discurso da narradora concentra-se muito mais nos sentimentos despertados pelos acontecimentos do passado ou em pequenos fragmentos do acontecido. Desse modo, ao lembrar a morte do irmão mais velho, o qual se precipita ao mar, a protagonista narra a sua lembrança do fatídico dia: “lembro-me de uma sereia de ambulância a impedir-me de perceber e um candeeiro fundido lá em baixo a impedir-me de vê-lo [...] tantas vezes em mim para além das ondas nas rochas quase tão fortes quanto o silêncio das pessoas” (ANTUNES, 2015, p.91). A narradora também relembra a reação do pai sobre o triste acontecimento: “quando foi do meu irmão mais velho o meu pai ficou de pé no meio da sala sem dar cavaco à despensa, cumprimentavam-no e distraído, falavam-lhe e não respondia, o fato sobrava nas costas porque emagreceu de repente” (ANTUNES, 2015, p.111).

Portanto, tanto em *Para sempre* quanto em *Não é meia-noite quem quer* a casa apresenta-se como abrigo das lembranças dos narradores. Nesses espaços, ambos os protagonistas revivem o passado, sem, todavia, conseguir apreendê-lo de modo totalizante. Essa inapreensão completa do vivido somado ao alheamento ao tempo presente, decorrente da revivescência do passado, evidenciam a incapacidade de compreensão da própria história de vida. Contudo, há, nesse aspecto, diferença entre os dois romances. Em *Para sempre*, Paulo consegue aproximar-se e distanciar-se do passado, refletir sobre ele, de modo que constrói uma narrativa de si muito mais coerente e coesa do que acontece com a protagonista de *Não é meia-noite quem quer*. Mesmo assim, o protagonista do romance vergiliano não consegue, efetivamente, totalizar a própria existência, vive, na casa, a angústia de sua solidão e a ausência daqueles que já partiram, a desilusão por já não haver um futuro: “Agora o meu futuro é o meu passado nulo. Factos ideias esperanças desastres e a recuperação de tudo isso no encantamento triste até o ardume do choro” (FERREIRA, 1985, p.159). No romance de António Lobo Antunes, a narração apresenta-se de forma mais fragmentada e inconclusa, porque não há por parte da narradora um distanciamento emocional do




tempo vivido que lhe permita articular sua história de vida em uma organização global significativa e inteligível. A narradora de *Não é meia-noite quem quer*, ao despedir-se da casa de férias e também de si mesma, revive nesse espaço uma trajetória de desesperança e de desencanto com a vida, de modo que, ao final do romance, dirige-se ao mesmo lugar onde o irmão deu fim à própria vida para projetar-se ao mesmo trágico destino. Nesse lugar, em uma espécie de devaneio para, talvez, evadir-se da dor, sugere estar na presença dos familiares na segurança da casa:

o facto de o meu irmão mais velho comigo fez-me sentir tranquila, óbvio que tenho medo [...] a minha mãe a separar-me de si e a estender-me na direção do mar, consoante me estendia, a fim de deitar-me, na direção da cama, os lençóis e a almofada a aproximarem-se e eu tão satisfeita, tão cansada, tão cheia de sono que, no momento em que me largou, não sei qual de nós duas caiu. (ANTUNES, 2015, p.474-475)

Nesse sentido, pode-se perceber que, em ambos os romances, a casa abriga as memórias, nem sempre positivas e felizes do passado, de modo que os protagonistas não são seres que se reconfortam ao reviver tais lembranças. Nos seus cantos do mundo, as personagens-narradoras sentem a angústia de uma conturbada experiência temporal de ausências e de solidão. Nenhuma das casas consegue, efetivamente, afastar as contingências, nem multiplicar seus conselhos de continuidade sobre as personagens. Além disso, enquanto em *Para sempre*, a casa da infância é considerada pelo narrador como o lugar onde nasceu pela segunda vez, onde pode “recuperar todo o espaço do [seu] reino” (FERREIRA, 1985, p.43), espaço em que intenciona preparar-se dignamente para aceitar sua própria finitude, e nesse sentido Paulo reflete filosoficamente sobre esse tema, em *Não é meia-noite quem quer*, o espaço da casa antiga da família assume uma pulsão de morte em decorrência da densidade do passado rememorado pela narradora, acentuando o sem sentido de sua vida e projetando-a para seu próprio fim.

Referências bibliográficas

ANTUNES, António Lobo. *Não é meia-noite quem quer*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.



BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FERREIRA, Vergílio. *Para sempre*. São Paulo: DIFEL, 1985.



PERCURSOS DO EU E GRAFIAS DE VIDA POR ENTRE RUAS, VILAS E CIDADES DA MEMÓRIA

Fátima Cristina Dias Rocha (UERJ)

Resumo: O engenho Massangana, em Pernambuco; o morro do Curvelo, no Rio de Janeiro: nomes que evocam paisagens eternizadas pela memória afetiva de escritores que ali vivenciaram experiências decisivas para sua trajetória existencial, literária, intelectual. Assim, ao traçarem a sua *grafia* de vida, esses escritores, na condição de memorialistas, preenchem de significados pessoais e de ressonâncias íntimas aqueles lugares de memória, como é o caso de Joaquim Nabuco, em *Minha formação* (1900), e de Manuel Bandeira, no *Itinerário de Pasárgada* (1954). Este trabalho aborda, nessas duas obras, a relevância dos lugares da memória para a elaboração da autoimagem do escritor, assim como para o traçado de sua *grafia* de vida.

Palavras-chave: Lugares da memória; Autobiografia; Joaquim Nabuco; Manuel Bandeira.

Há algum tempo venho lendo e estudando autobiografias. Histórias de vida de escritores e intelectuais brasileiros dos séculos XIX, XX e das duas primeiras décadas do século XXI. Desta vez, meu percurso pelo fértil terreno das autobiografias vai privilegiar os “lugares da memória”: “lugares protegidos para recordar e a partir de onde recordar; lugares privilegiados onde se escolhe inscrever (...) gestos de restauração comunitária” (MOLLOY, 2003, p. 269).


Convidando-me a iniciar o trajeto que idealizei, a escritora Nélide Piñon, que reuniu suas memórias no volume *Coração andarilho*, de 2009, anuncia:

A memória começa onde se nasceu. Eu vim ao mundo numa quinta-feira, na rua Dona Maria, em Vila Isabel, em uma casinha branca, de vila, (...). Naquela caverna amorosa, familiar e amiga, foi sempre tão fácil ser feliz (PIÑON, 2009, p. 9-12, grifos nossos).

Ao lado da acadêmica Nélide Piñon, também nos convida a partilhar suas lembranças o jovem escritor Antonio Prata, que assim começa as suas irreverentes lembranças da infância, incluídas no livro *Nu, de botas* (2013):

No princípio, era o chão.
No piso do **quintal**, ladrilhado com cacos de cerâmica vermelha, ia um elefante de três pernas, um navio, um homem de chapéu fumando cachimbo. (...). Embora não tivesse escolhido a cor nem os móveis, (...), a **casa** era mais minha que de qualquer outra pessoa (...). Ali dentro, **nenhum mal poderia me atingir** (...) (PRATA, 2013, p. 9-12, grifos nossos).

Os dois autores – a primeira, num timbre majestoso e grave; o segundo, num tom prosaico e brincalhão – permitem-me caracterizar alguns traços da escrita autobiográfica.




Antes, porém, é preciso ressaltar que Nélida e Prata pertencem a gerações distintas, sendo também distintas a sua formação intelectual e as escolhas literárias que os definem. Entretanto, ao escreverem as suas memórias, ainda que adotem estratégias de autorrepresentação quase que opostas, iniciam o seu relato – portanto, a organização e a construção textual de sua vida – pelo mais essencial dos componentes da ficcionalização da infância: o lugar; e encenam esse lugar como um espaço protegido e protetor. O fato de Nélida e Prata iniciarem o seu relato pela figuração do lugar não se dá por acaso: por mais que as autobiografias/memórias se diferenciem em suas estratégias de autofiguração, nelas se identifica uma construção retórica comum, chamada por Sylvia Molloy de “*retórica autobiográfica*” (2003, p. 25).

Compõem a “*retórica autobiográfica*” algumas formas privilegiadas – cenas primárias textuais, ainda nas palavras de Sylvia Molloy (2003, p. 33) – que ocorrem com mais frequência como autobiografemas básicos: a primeira lembrança, a elaboração do romance familiar, a fabulação da linhagem, a ficcionalização da infância, o destaque do ato de ler, a encenação do espaço autobiográfico, entre outros. A estes autobiografemas somam-se, articulando-os, determinadas convenções narrativas, como “a que vê a topologia e a genealogia – o onde e o de onde – como começos necessários ao relato de uma vida” (MOLLOY, 2003, p. 131).

Ressaltados os traços da escrita autobiográfica que considero úteis para o caminho que vou trilhar – a existência de uma *retórica* da autobiografia, a relevância dos lugares da memória nessa *retórica* –, vale lembrar que a mola propulsora da escrita autobiográfica é a imagem de si que o autor procura construir. A este respeito, diz Sylvia Molloy: “O passado evocado [na autobiografia e nas memórias] molda-se por uma autoimagem sustentada no presente – a imagem que o autobiógrafo tem, aquela que ele ou ela deseja projetar ou aquela que o público pede” (MOLLOY, 2003, p. 22).

Se a imagem de si atua como o impulso que governa o projeto autobiográfico; se essa imagem, além de fabricação individual, é um artefato social, tão revelador de uma psiquê como de uma cultura, ocorre que, em certos relatos autobiográficos, a figuração dos lugares da memória tem um papel primordial na modelagem do eu que em tais relatos se efetiva, ganhando um especial relevo na reconstrução ativa do passado por parte do autobiógrafo. Dentre esses relatos, posso citar: *Meus verdes anos* (1956), de José Lins do



Rego; *A idade do serrote* (1968), de Murilo Mendes; *A menina do sobrado* (1979), de Cyro dos Anjos.


No presente trabalho, escolhi duas outras autobiografias: *Minha formação*, de Joaquim Nabuco, publicada em volume no ano de 1900; e *Itinerário de Pasárgada*, de Manuel Bandeira, lançada em 1954. Ambas, além de evidenciarem uma sensação muito particular do espaço, “trabalham esse espaço” de modo a torná-lo indissociável da imagem de si que o autobiógrafo deseja projetar.

Começo por *Minha formação*, uma das primeiras e mais relevantes autobiografias na tradição do pensamento brasileiro, obra representativa não só da sensibilidade e das contradições do intelectual brasileiro do tempo do Império, mas também do teor do discurso autobiográfico no século XIX. Sobre este último aspecto, afirma Eliane Zagury: “*Minha formação* apresenta-se oitocentistamente como uma obra de visível intenção político-pedagógica, que pretende inculcar alguns valores ideológicos por meio da autobiográfica narração exemplária do processo de desenvolvimento do autor” (ZAGURY, 1982, p. 35).

O empenho pedagógico de dar conta de sua formação, convertendo-a numa lição aos descendentes, leva Joaquim Nabuco a atenuar o tom confessional (atenuação comum nas autobiografias oitocentistas) e a organizar racionalmente o seu relato, ordenando os capítulos de modo a que a “vida” seja conseqüentemente apresentada. Eliane Zagury, que estudou *Minha formação* como um dos antecedentes – ainda tímidos – das memórias de infância, as quais só ganhariam destaque nos anos 40 do século XX, explicita com clareza as estratégias discursivas de Joaquim Nabuco:

Uma análise racional que o adulto faça do seu passado, projetando-o pedagogicamente a um futuro hipotético socializado, não se prende em princípio nem mesmo à memória voluntária, conscientemente provocada pelo indivíduo pensante. É apenas a manipulação de dados conscientes do passado, a serviço de um autoapreço presente que busca o seu histórico para uma confirmação intelectualizada. (...) Entretanto, o texto de Nabuco colore-se algumas vezes de escorregadelas emocionais que equivalem a antecedentes das memórias de infância, gênero que, sem dúvida, será uma das maiores conquistas do modernismo para a criação de uma prosa lírica brasileira (ZAGURY, 1982, p. 35).

É na mais ousada “escorregadela emocional” do relato de Joaquim Nabuco que vou me deter: o capítulo XX de *Minha formação*, o antológico “Massangana”. Nesse capítulo




– que se situa quase no final do livro de Joaquim Nabuco, e que precede o capítulo “Abolição” –, o autobiógrafo evoca o engenho onde passou a infância, na companhia da madrinha, a matriarca d. Ana Rosa, uma vez que seus pais, quando o menino ainda era recém-nascido, se mudaram de Pernambuco para o Rio de Janeiro, deixando-o com a madrinha. Logo no início do capítulo, Nabuco esboça o cenário de sua primeira infância, pincelando-o com os tons da nostalgia e da idealização, que também tingem a representação da meninice:

O traço todo da vida é para muitos um desenho da criança esquecido pelo homem, mas ao qual ele terá sempre que se cingir sem o saber... Passei esse período inicial, tão remoto, porém mais presente do que qualquer outro, em um engenho de Pernambuco, minha província natal. A terra era uma das mais vastas e pitorescas da Zona do Cabo. Nunca se me retira da vista esse pano de fundo que representa os últimos longes de minha vida (NABUCO, 2004, p. 187).

Na abertura do capítulo, portanto, Nabuco enlaça habilmente o sentimento e a memória, enfatizando a permanência da experiência vivida. Como o capítulo vai demonstrar, Massangana é o “lugar da memória” que sobrevive em sua lembrança de modo persistente e determina a militância do futuro abolicionista. Militância que é uma dimensão fundamental da autoimagem que Joaquim Nabuco elabora em *Minha formação*. E como o memorialista constrói a singularidade de Massangana, esse “lugar da memória” ao mesmo tempo idílico e trágico? Sem dúvida, um componente relevante dessa construção é a configuração de um quadro – paradisíaco – no qual irromperá “a” cena – “abrupta, desconcertante” (BOSI, 2004, p. 11). O quadro, admiravelmente bem desenhado, inclui a descrição da paisagem social e natural do engenho, em que predomina “o sentimento de uma harmonia cósmica que tudo penetra e envolve” (BOSI, 2004, p. 12):


Na planície estendiam-se os canaviais cortados pela alameda tortuosa de antigos ingás carregados de musgos e cipós, que sombreavam de lado a lado o pequeno rio Ipojuca. (...) Durante o dia, pelos grandes calores, dormia-se a sesta, respirando o aroma, espalhado por toda a parte, das grandes tachas em que cozia o mel. O declinar do sol era deslumbrante, pedaços inteiros da planície transformavam-se em uma poeira de ouro; a boca da noite, hora das boninas e dos bacuraus, era agradável e balsâmica, depois o silêncio dos céus estrelados, majestoso e profundo. De todas essas impressões nenhuma morrerá em mim. Os filhos de pescadores sentirão sempre debaixo dos pés o roçar das areias da praia e ouvirão o ruído da vaga. Eu por vezes acredito pisar a espessa camada de canas caídas da moenda e escuto o rangido dos grandes carros de bois... (NABUCO, 2004, p. 188).



Descrições como esta serviram de modelo a outros autores que, em seus romances e memórias, também ficcionalizaram uma infância paradisíaca vivida nos antigos engenhos – imagem compensatória para a decadência da grande propriedade rural patriarcal. Um exemplo é José Lins do Rego, autor em que o tema da decadência do mundo da grande propriedade rural (tema constante entre nossos ficcionistas, poetas e ensaístas do século XX) associa-se, como em Joaquim Nabuco, à perda e expulsão do paraíso da infância. E, já que citei o “paraíso da infância” representado em “Massangana”, volto à recordação do engenho, em *Minha formação*, para assinalar que, depois de esboçado o quadro natural, com as conotações usuais de refúgio e de aconchego materno, um outro “quadro” se sobrepõe ao primeiro, manchando-o e borrando-o com sua cruenta realidade:

(...) a escravidão para mim cabe toda em um quadro inesquecido da infância, em uma primeira impressão, que decidi, estou certo, do emprego ulterior de minha vida. Eu estava uma tarde sentado no patamar da escada exterior da casa, quando vejo precipitar-se para mim um jovem negro desconhecido, (...) o qual se abraça aos meus pés suplicando-me pelo amor de Deus que o fizesse comprar por minha madrinha para me servir. Ele vinha das vizinhanças, procurando mudar de senhor, porque o dele, dizia-me, o castigava, e ele tinha fugido com risco de vida... **Foi este o traço inesperado que me descobriu a natureza da instituição com a qual eu vivera até então familiarmente, sem suspeitar a dor que ela ocultava** (NABUCO, 2004, p. 190, grifos nossos).

A essa evocação Joaquim Nabuco acrescenta uma série de considerações que exemplificam a “ambivalência que tem permeado a interpretação que a inteligência brasileira procura dar à relação senhor-escravo tal como se constituiu entre nós” (BOSI, 2004, p. 13-14). Constituindo tal ambivalência matéria de numerosas leituras críticas acerca de *Minha formação*, vou privilegiar aqui os aspectos que me permitem refletir sobre o papel de Massangana na construção da autoimagem de Joaquim Nabuco como o incansável militante pela libertação dos escravos. Assim, na *grafia* de vida elaborada por Nabuco em *Minha formação*, o engenho Massangana é evocado, inicialmente, como um espaço paradisíaco, convertendo-se, logo em seguida, num lugar de refúgio do escravo maltratado pelo senhor de algum outro engenho. Tem-se, então, uma dupla idealização do engenho da infância – paraíso e refúgio –, esta última motivada talvez pelo clima de benevolência propiciado pela personalidade da madrinha, e, num plano mais profundo e



sintomático, pela evidente sublimação dos sentimentos de gratidão e veneração por parte dos africanos escravizados, responsável por interpretações como a que se segue:


A escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil. Ela espalhou por nossas vastas solidões uma grande suavidade; (...). Quanto a mim, absorvi-a no leite preto que me amamentou; ela envolveu-me como uma carícia muda toda a minha infância; (...).

(...) ela [A escravidão da infância] conserva-se em minha recordação como um jugo suave, orgulho exterior do senhor, mas também orgulho íntimo do escravo, (...). Também eu receio que essa espécie particular de escravidão tenha existido somente em propriedades muito antigas, administradas durante gerações seguidas com o mesmo espírito de humanidade... (NABUCO, 2004, p. 190-1).

Assim, na rememoração/invenção de Joaquim Nabuco, o quadro decisivo para o emprego posterior de sua vida é o de um escravo de outro engenho que lhe pede para ser comprado por sua madrinha. No engenho da infância, como no passado idílico dos engenhos de açúcar fechados em si, Nabuco aponta o elo afetivo que teria existido entre senhores e escravos. Escandalosamente, para o leitor contemporâneo, elogia o desinteresse, a dedicação e a devoção que teriam marcado a relação do escravo com os senhores – racionalização ideológica que revela os limites de classe impostos ao pensamento crítico no quadro da formação da elite oitocentista em nosso país, como afirmou Luiz Costa Lima (2002).

Também no que diz respeito à construção da trajetória do abolicionista, o capítulo “Massangana” expõe uma imagem patriarcal e benevolente do cativo e a visão sentimental das relações entre senhor e escravo, associando-as e restringindo-as ao engenho Massangana. É tal a idealização desse “lugar” que o autobiógrafo confessa, junto à menção ao seu combate incessante pela libertação dos escravizados, a sua “saúde do escravo”.

Representado, portanto, como o *topos* indicador de apego nativista e de uma infância idílica, o engenho Massangana é evocado como um oásis em torno do qual havia um mundo hostil, que precisava mudar urgentemente. E, se aquele “quadro inesquecido da infância” – o episódio do jovem abraçado ao menino pedindo-lhe a proteção da madrinha – dá a Massangana a dimensão de uma experiência decisiva na trajetória de Joaquim Nabuco, essa experiência se completa doze anos depois de Nabuco deixar o “paraíso da infância”. Aos vinte anos, retornando ao engenho e à capela onde jazia a madrinha, Nabuco penetra no cercado em que eram enterrados os escravos: “Cruzes, que



talvez não existam mais, sobre montes de pedras escondidas pelas urtigas, era tudo quase que restava da opulenta *fábrica*, como se chamava o quadro da escravatura” (NABUCO, 2004, p. 195). O engenho vendido se transformara em usina, o trabalho livre substituiu o trabalho escravo. “O sacrifício dos pobres negros, que haviam incorporado as suas vidas ao futuro daquela propriedade, não existia mais talvez senão na minha lembrança... Debaixo dos meus pés estava tudo o que restava deles” (NABUCO, 2004, p. 195). O jovem Nabuco vive então um novo momento revelador, que nele desencadeia uma decisão sem retorno:


Foi assim que o problema moral da escravidão se desenhou pela primeira vez aos meus olhos em sua nitidez perfeita e com sua solução obrigatória. (...). **Ali mesmo, aos vinte anos, formei a resolução de votar a minha vida, se assim me fosse dado, ao serviço da raça generosa** entre todas que a desigualdade da sua condição enternecia em vez de azedar e que por sua doçura no sofrimento emprestava até mesmo à opressão de que era vítima um reflexo de bondade... (NABUCO, 2004, p. 195-6, grifos nossos).

Deste modo, Massangana é o “lugar da memória” em que se enraízam vivências únicas, irrepetíveis, responsáveis pela radicalidade do futuro líder da causa abolicionista: assim o memorialista elabora a sua imagem de militante sem tréguas pela libertação do escravo.

Já é tempo de nos aproximarmos do também pernambucano Manuel Bandeira, que publicou o *Itinerário de Pasárgada* em 1954, num momento em que outros modernistas brasileiros – já canonizados e estabelecidos como modelos – lançavam suas autobiografias, reavaliando o caminho percorrido: Oswald de Andrade em *Um homem sem profissão* (1954); José Lins do Rego com *Meus verdes anos* (1956); Murilo Mendes em *A idade do serrote* (1968); Carlos Drummond de Andrade no *Boitempo* (1968).

O *Itinerário de Pasárgada* poderia intitular-se “*Minha formação literária*” “*Minha formação poética*”: nesse belo relato, Bandeira privilegia o seu percurso como poeta, revelando ao leitor os bastidores de sua oficina poética.

O relato é composto por vinte e um segmentos, que, desenvolvidos cronologicamente, se articulam em três grandes ciclos ou etapas. O primeiro ciclo abrange a “primeira infância”, a meninice e a adolescência; o segundo ciclo inclui os “anos de formação”, que o autor situa entre 1904 (ano em que adoeceu) e 1917 (quando editou o primeiro livro de versos, *A cinza das horas*); o terceiro ciclo refaz a trajetória do *escritor*




– condição assinalada pela publicação de *A cinza das horas* –, acompanhando sua trajetória livro a livro, até *Opus 10*, lançado em 1952. Ressalto que, a cada ciclo ou etapa, correspondem determinados lugares – cidades, ruas, bairros – e suas preciosas lições, imprescindíveis ao lento processo de assimilação da experiência poética e à imagem de si que o poeta constrói. No *Itinerário*, esta imagem apresenta uma dupla inscrição: numa cena pessoal, privada, e numa cena social, pública. No tocante à cena pessoal, a autoimagem liga-se à relação com a doença e à gradativa aceitação do destino que tornou sua vida sempre provisória. Na cena social, pública, a autoimagem vincula-se à formação do poeta moderno que elaborou uma concepção muito própria do fazer poético. As duas dimensões que integram a modelagem do *eu* no *Itinerário de Pasárgada* reúnem-se na autonegação como “poeta menor” – designação que esconde, sob a aparente despreensão, uma postura ética e uma teoria estética.

A concepção estética tem raízes na infância e, mais especificamente, num “lugar” dessa infância, como assinala o poeta no início do relato:

Sou natural do Recife, mas na verdade **nasci para a vida consciente em Petrópolis, pois de Petrópolis datam as minhas mais velhas reminiscências.** (...) O que há de especial nessas reminiscências (...) é que (...) encerram para mim um conteúdo inesgotável de emoção. A certa altura da vida vim a identificar essa emoção particular com outra – a de natureza artística. **Desde esse momento, posso dizer que havia descoberto o segredo da poesia, o segredo do meu itinerário em poesia** (BANDEIRA, 2012, p. 25, grifos nossos).


Deste modo, Manuel Bandeira inicia o seu *Itinerário* por uma primeira concepção de poesia, ligada à experiência do momentâneo e à emoção poética – ambas identificadas com um “lugar da memória”. Se a emoção poética enraíza-se em certas imagens da memória da infância em Petrópolis (cidade na qual a família, transferida para o Rio de Janeiro, passava algumas temporadas), o primeiro contato com a poesia sob a forma de versos deu-se “**no Recife**, depois dos seis anos” (BANDEIRA, 2012, p. 26, grifos nossos), em contos de fadas e histórias da carochinha, nas cantigas de roda e nos livros de imagens. A Rua da União, no Recife, e a casa do avô, com seus tipos, também compõem a geografia infantil de Manuel Bandeira, assim como sua mitologia: para o autobiógrafo, “um Totônio Rodrigues, uma Dona Aninha Viegas, a preta Tomásia, velha cozinheira da casa de meu avô Costa Ribeiro, têm (...) a mesma consistência dos personagens dos poemas homéricos” (BANDEIRA, 2012, p. 29).



No segundo segmento do *Itinerário*, Manuel Bandeira rememora o período em que cursou o Colégio Pedro II, então Externato do Ginásio Nacional. Nesse segmento, o autor enfatiza as experiências que contribuíram para a sua formação como poeta, a começar pela evocação da casa de Laranjeiras, na qual passou a residir em 1896: “Nunca brinquei com os moleques da rua, mas impregnei-me a fundo do **realismo da gente do povo**. Jamais esqueci das palavras com que certo caixeiro de venda português deu notícia de um companheiro que não era visto havia algum tempo: ‘O seu Alberto está com os pulmões podres’” (BANDEIRA, 2012, p. 31, grifos nossos). Em seguida, o autobiógrafo explicita, didaticamente, a importância daquele realismo para a sua trajetória poética. Ao fazê-lo, elege, como lugares relevantes para a sua formação literária, tanto a casa e a rua como o colégio: “Essa influência da fala popular contrabalançava a da minha formação no Ginásio, onde em matéria de linguagem eu me deixava assessorar por meu colega Sousa da Silveira, naquele tempo todo voltado para a lição dos clássicos portugueses” (BANDEIRA, 2012, p. 31).

O segundo ciclo do *Itinerário de Pasárgarda* tem início no momento em que, “mal saída da adolescência, [a vida de Bandeira] se quebra pela manifestação da tuberculose, doença então fatal” (ARRIGUCCI, 1992, p. 132). O próprio Manuel Bandeira chama essa etapa de período de “formação”: “Foi nesses treze anos [de 1904 a 1917] que tomei consciência de minhas limitações e nesses treze anos que formei a minha técnica” (BANDEIRA, 2012, p. 39). O *Itinerário* converte-se, então, na aprendizagem, pelo poeta artesão, dos meios técnicos. Aprendizagem que se faz com o estudo atento de numerosos poetas, com destaque para Camões; com a ajuda dos lapsos de memória e do exame das variantes de um verso ou poema; e sob incontáveis influências literárias: Musset, Verhaeren, Eugênio de Castro, Heine, Sully Prudhomme. Outra experiência decisiva nesse período foi a difícil conquista do verso verdadeiramente livre. Portanto, ao re(construir) o período de sua “formação”, o autobiógrafo seleciona as experiências e episódios que o levaram a forjar uma concepção de poesia muito particular – a qual, aliando o improvisado e a construção refletida, é capaz de “revelar a emoção oculta num estilo humilde, e com ela o segredo sublime da poesia que pode conter a simplicidade” (ARRIGUCCI, 1992, p. 137).

Ao longo desses treze anos, a doença e a tentativa de atenuar os seus dolorosos efeitos levaram Bandeira a diversos lugares. O autobiógrafo elege apenas dois deles,




relacionando-os à sua formação como poeta: o espaço confinado do quarto e, nele, a *chaise-longue* em que, doente imobilizado, entrou em contato com os versos do poema “Paroles aux jeunes gens”, de Guy-Charles Cros, nos quais “o rapaz que fazia versos metrificados e rimados” achou um sabor diferente, pois “alexandrinos de corte tradicional se misturavam a outros de livre movimento rítmico. E entrou a versejar pela nova cartilha” (BANDEIRA, 2012, p. 56). O outro lugar mencionado pelo poeta é o sanatório suíço de Clavadel, em que permaneceu de junho de 1913 a outubro de 1914: ali conheceu os poetas Paul Eugène Grindel (que mais tarde assinaria Paul Éluard) e Charles Picker, e ali, pela primeira vez, pensou seriamente em publicar um livro de versos. Com essa confissão, Manuel Bandeira fecha o segundo ciclo do seu relato.

A publicação de *A cinza das horas*, em 1917, inicia a terceira etapa do *Itinerário*, a qual percorre passo a passo a obra do escritor. A partir da referência ao livro *Carnaval*, torna-se mais frequente a explicação do poeta sobre a gênese dos seus poemas, como é o caso do emblemático “Os sapos”. A propósito de tal poema, Manuel Bandeira faz a primeira menção à geração modernista, dando ao seu relato autobiográfico uma outra dimensão, que é a da biografia de grupo: a história de sua formação como poeta aproxima-se, então, da história do movimento modernista no Brasil, sempre a partir de um viés crítico e distanciado – distanciamento proporcionado pelo afastamento temporal e pela independência de Manuel Bandeira com relação àquele movimento, como se verá logo adiante.

Nessa etapa do *Itinerário*, o autobiógrafo continua a recordar os ensinamentos e as influências que recebeu, destacando-se, nesse âmbito, a importância da Rua do Curvelo em sua poesia: “**A Rua do Curvelo ensinou-me muitas coisas.** [Ribeiro] Couto foi avisada testemunha disso e sabe que **o elemento de humilde cotidiano que começou desde então a se fazer sentir em minha poesia não resultava de nenhuma intenção modernista. Resultou, muito simplesmente, do ambiente do morro do Curvelo**” (BANDEIRA, 2012, p. 82, grifos nossos). Assim, Bandeira atribui à Rua do Curvelo um componente fundamental do ideal estético que o norteia e o individualiza: a busca de uma elevada emoção poética através das palavras mais simples de todo dia.

E mais: em seu afã de apresentar-se como um poeta cujos projetos ético e estético – mais do que de uma tendência “modernista” – nascem no chão do cotidiano, ali desentranhando o sublime, o poeta pernambucano também dá destaque, ao reconstituir



seu percurso literário, à mudança, em 1933, do Curvelo para a Morais e Vale, “uma rua em cotovelo, no coração da Lapa” (BANDEIRA, 2012, p. 119), na qual compôs a maioria dos versos da *Estrela da manhã* (1936) e da *Lira dos cinqüent’anos* (1940). Se a Rua do Curvelo proporcionara à sua poesia o “elemento de humilde cotidiano”, a Morais e Vale faz nascer no poeta o “sentimento de solidariedade com a miséria”:

Da janela do meu quarto em Morais e Vale podia eu contemplar a paisagem, não como fazia no morro do Curvelo, sobranceiramente, mas como que de dentro dela: as copas das árvores do Passeio, os pátios do Convento do Carmo, a baía, a capelinha da Glória do Outeiro... No entanto e quando chegava à janela, o que me retinha os olhos, e a meditação, não era nada disso: era o becozinho sujo, embaixo, onde vivia tanta gente pobre (...). **Esse sentimento de solidariedade com a miséria** é que tentei pôr no “Poema do Beco”, com a mesma ingenuidade com que mais tarde escrevi um poema sobre o boi morto que vi passar numa cheia do Capibaribe (BANDEIRA, 2012, p. 119-20, grifos nossos).

Ilustrando as palavras de Manuel Bandeira, o “Poema do Beco”, incluído em *Estrela da manhã*, mostra-se como a manifestação exemplar da autoimagem elaborada no *Itinerário*, na qual a simplicidade e a sensibilidade estão lado a lado com a sólida cultura literária, artística e musical do poeta e com o refinamento de seus meios de expressão:


Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?
- O que eu vejo é o beco.
(BANDEIRA, 1973, p. 134).

Se o “beco” da Rua Morais e Vale e a Rua do Curvelo compõem de modo tão nítido a autoimagem desenhada por Manuel Bandeira – a do poeta “menor”, comprometido com o cotidiano e com a simplicidade, apesar de sua erudição e elevada formação literária –, o Engenho Massangana é indissociável da trajetória intelectual e política do abolicionista Joaquim Nabuco, apesar de sua confessada “Atração pelo mundo”, como ele mesmo intitula o quarto capítulo de *Minha formação* (NABUCO, 2004, p. 65).

Assim, Massangana, Rua do Curvelo, Rua Morais e Vale, o “beco”: lugares da memória, lugares de afetos; lugares de saberes.

Referências bibliográficas

ARRIGUCCI, Davi. *Humildade, paixão e morte*. A poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.



BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Poesias reunidas. RJ: José Olympio, 1973.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. São Paulo: Global, 2012.

BOSI, Alfredo. Joaquim Nabuco memorialista. In: NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 9-33.

LIMA, Luiz Costa. Nabuco: trauma e crítica. In: _____. *Intervenções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 341-357.

MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito*. A escrita autobiográfica na América Hispânica. Chapecó: Argos, 2003.

NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004.

PIÑON, Néida. *Coração andarilho*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

PRATA, Antonio. *Nu, de botas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ZAGURY, Eliane. *A escrita do eu*. RJ: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1982.

DOS DELÍRIOS IRRACIONAIS DA IMAGINAÇÃO: POESIA E MEMÓRIA EM MANOEL DE BARROS

JOSÉ ROSA DOS SANTOS JÚNIOR (UNEB)¹

Resumo: A memória, os recursos mnemônicos e o seu duplo – o esquecimento - tem sido, ao longo do tempo, objeto de apreciações crítico-reflexivas que sempre apontam para a complexidade da temática no campo dos estudos filosóficos, psicanalíticos e literários. Aqui, nos interessa elucidar, por um lado, a maneira como essa memória modula as representações autorais do poeta Manoel de Barros, e, por, outro, o quanto essas mesmas memórias são moduladas pelos ditames da imaginação criativa. Amparado nos pressupostos teóricos cunhados por Bergson (2011), Freud (1972), Ricoeur (2007), dentre outros, o presente artigo objetiva suscitar uma série de reflexões críticas acerca das representações da memória e da imaginação no bojo da obra poética de Manoel de Barros.

Palavras – Chave: Lírica; Memória; Imaginação; Manoel de Barros.

MARIA-PELEGO-PRETO

Maria-pelego-preto, moça de 18 anos, era abundante de pelos no pente.

A gente pagava pra ver o fenômeno.

A moça cobria o rosto com um lençol branco e deixava pra fora só o pelego preto que se espalhava quase até pra cima do umbigo.

Era uma romaria chimite!


Na porta o pai entevado recebendo as entradas...

Um senhor respeitável disse que aquilo era uma indignidade e um desrespeito às instituições da família e da Pátria!

Mas parece que era fome. (BARROS, 2010, p. 22)

Chama-nos a atenção, no poema acima, a utilização da aliteração a partir do título. A linguagem figurada, coloquial e eufêmica, em alguns momentos, confere o tom, o ritmo e a musicalidade ao texto. No lugar habitado pela solidão e carente de grandes acontecimentos, ver a abundância de pelos pretos no pente de Maria se constituía em um espetáculo singular que habitava o imaginário dos moradores da região. Esse imaginário continua presente nas memórias do eu-lírico e, esse vínculo – memória e imaginação – “é assegurado pela pertinência à mesma parte da alma, a alma

¹ Graduado em Letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC – 2007), Mestre em Literatura e Diversidade Cultural (UEFS – 2011), Doutor em Literatura e Cultura (UFBA – 2016). Contato: juliteratta@gmail.com



sensível, segundo um modo de divisão já praticado por Platão”. (RICOEUR, 2007, p. 35)


O eu-lírico recorda que uma romaria se formava e pagava para ver o fenômeno que parecia, aos olhos dos senhores respeitáveis, indignidade e desrespeito, mas que para o olhar sensível e pleno de humanidade do poeta era mais um desdobramento da necessidade, da carência extrema e da fome. Há, nessa rememoração, um quê de denúncia social além de um retrato dos aspectos sociais mais imediatos.

“Maria-Pelego-Preto” traz, em seu bojo, a polaridade *reflexividade* e *mundanidade* proposta por Ricoeur (2007). Entendemos a reflexividade enquanto a memória de si e a mundanidade enquanto a memória do outro, do mundo, da alteridade que se encontra abrigada no mesmo espaço da reflexividade, intimamente ligada à memória de si mesmo. Isso porque não nos lembramos somente de nós, vendo, experimentando, aprendendo, mas das situações do mundo, nas quais vimos, experimentamos, aprendemos. Tais situações implicam o próprio corpo e o corpo dos outros, o espaço onde se viveu, enfim, o horizonte do mundo e dos mundos, sob o qual alguma coisa aconteceu.

No texto poético, a busca das lembranças longínquas evidencia um dos desígnios fundamentais do ato de memória, a saber, pelear contra o esquecimento, arrebatando determinados estilhaços e fragmentos de lembrança à rapacidade do tempo, ao sepultamento inexorável do esquecimento. É Ricoeur quem afirma que o dever da memória consiste essencialmente em dever de não esquecer². E, como vimos, o não esquecer, nessa obra poética, pressupõe o lembrar de si e o lembrar, concomitante, do outro.

Dessa forma, apesar da memória constituir-se enquanto um processo fundamentalmente subjetivo remete, ao mesmo tempo, a aspectos sociais e arquétipos culturais. Em outros termos, a reminiscência, em Manoel de Barros e no poema “Maria-Pelego-Preto”, abrange dois planos concomitantemente: um singular e outro social. O caráter social e cultural da memória é decorrência da influência mútua entre o sujeito Manoel e o seu meio social, não obstante, a apreensão das experiências sensíveis através da ação de rememorar, é unicamente pessoal. Por isso a existência de afinidades,

²É importante ressaltar que lembrar-se não é somente acolher, receber uma imagem do passado, mas é também buscá-la, fazer alguma coisa. O ato de fazer memória vem inscrever-se na lista dos poderes, das capacidades que dependem da categoria do “eu posso”.




distinções, ou mesmo incongruências em relatos e testemunhos acerca de um acontecimento específico não se assinala como fato peculiar para o estudo da memória, pelo contrário, seu caráter individual antepara a possibilidade da existência de memórias precisamente iguais.

A memória, em Manoel de Barros, é movimento, contudo é um movimento que transcende as localizações físicas do espaço e do tempo. E, por ser movimento, é igualmente imaginação. A memória vive das representações que transitam da esquina sombria e obscura do pretérito para as luminosidades do presente. Diz o poeta, no poema “Manoel por Manoel”: “Eu ia dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor”. A iluminação do presente é argumento para a “teoria dos achadouros”.

Achadouros

Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas. Há de ser como acontece com o amor. Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores do que as outras pedras do mundo. Justo pelo motivo de intimidade. Mas o que eu queria dizer sobre o nosso quintal é outra coisa. Aquilo que a negra Pombada, remanescente de escravos do Recife, nos contava. Pombada contava aos meninos de Corumbá sobre achadouros. Que eram buracos que os holandeses, na fuga apressada do Brasil, faziam nos seus quintais para esconder suas moedas de ouro, dentro de grandes baús de couro. Os baús ficavam cheios de moedas dentro daqueles buracos. Mas eu estava a pensar em achadouros de infâncias. Se a gente cavar um buraco ao pé da goiabeira do quintal, lá estará um guri ensaiando subir na goiabeira. Se a gente cavar um buraco ao pé do galinheiro, lá estará um guri tentando agarrar no rabo de uma lagartixa. Sou hoje um caçador de achadouros de infância. Vou meio dementado e enxada às costas a cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos. Hoje encontrei um baú cheio de punhetas. (BARROS, 2008, p.59)




Porque o critério da familiaridade sobrepõe-se a tantos outros, o quintal torna-se maior e mais significativo que o mundo e o cosmos que o rodeia, uma vez que é nele que o poeta-narrador calca sua existência e sua experiência. Aquilo que chega primeiro tem prioridade sobre aquilo que o segue; então, se o quintal vem a ser primeiramente experimentado e conhecido, isso o faz maior e mais importante que outros espaços sociais. Desse modo, irrompe-se com a obviedade das afinidades que instituem primazias e estimações, instalando-se uma ordem distinta, abalizada na intimidade e na antiguidade e sua permanência.

Muitas são as importâncias simbólicas sobrepujadas nesse poema, no entanto permaneço, por ora, com o verbo "cavar" que surge em duas ocasiões, atrelado ao "buraco". Cavar um buraco no pé da goiabeira e cavar um buraco no pé do galinheiro, de onde brota um guri fazendo peraltagens. É a essa memória que nos referimos. A escavação do buraco na terra, indiciando um poço, é uma linda metáfora para a recordação; do escuro e sombrio no fundo do poço, o adulto resgata o menino (o guri) e o traz à claridade. Da memória, isto é, do poço, qual uma caverna verticalizada no cerne da Terra, brotam e nascem as imagens animadas pelos valores emocionais que as despertaram. Bachelard (1988) dizia que a infância é o poço do ser. O adulto que, no âmbito poético, escreve suas memórias "inventadas", tornou-se o caçador de achadouros de infância.

Por outro sentido, o poeta acende novamente um importante ponto de vista acerca da memória. Ao aliá-la a terra, notadamente visível nas acepções e sentidos do verbo "cavar" e dos substantivos "goiabeira", "galinheiro" e "enxada", define que os efeitos e as implicações de suas escavações se constituirão em "vestígios dos meninos que fomos". Ora, tal significação remete à configuração estilhaçada e confusa da memória, já que ela não aflui de maneira inteiriça, mas sim por resquícios, isto é, indício, rastro, pegada, como também estigma, espectro, destroços. O "vestígio", vocábulo altamente expressivo para a conjuntura de qualquer obra do gênero autobiográfico, revela, por meio do episódio "Achadouros", o processo estético-emocional com o qual Manoel compôs suas "memórias inventadas".

Ainda em "Achadouros", a memória se mostra como o cenário da experiência vivida, e é estruturada arqueologicamente como uma série de camadas superpostas, na qual o passado se revela fragmentariamente. Relembrar se assemelha, então, à ação de



escavar. Quem procura se aproximar do passado, afirma Walter Benjamin, procede como um homem que cava e que retorna uma e outra vez à mesma matéria sob a qual se ocultam seladas, as imagens divorciadas do acontecido. Ao cavar, o eu-lírico cava no vazio do que desapareceu.


Miriaux, ajuizando acerca da memória nas autobiografias, resume muito bem: expõe que o esquecimento antepara o indivíduo ao narrar a história de sua existência, entretanto trata-se de um esquecimento fecundo e inventivo³, pois que elege o essencial e abranda o episódico. E, ao mesmo tempo, reside na escrita o lugar onde se produz a reminiscência significativa da vida; o esquecimento acende a imaginação; exhibe de maneira aguçada a afinidade entre o referencial e o poético. "Não é a exatidão dos fatos o que importa, mas o encontro do fato relatado e do imaginário, que o reproduz" (Miriaux, 2005, p. 70).

Assim, podemos afirmar que o ato de imaginação poética, presente na obra manoelina, é um ato mágico. É um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto em que o eu-lírico está pensando, a coisa que ele deseja, de modo a poder tomar posse dela. Esse encantamento, no bojo dessa poesia, equivale a uma anulação da ausência e da distância. O não estar ali do objeto ou do fato imaginado é recoberto pela quase presença induzida pela operação mágica.

Cunha acertadamente nos diz que é relativa à compreensão do recordar como um movimento que, partindo do presente, se consagrasse na recuperação do passado contido na memória. "Os conteúdos da memória não o são pelo passado. O que lá se busca é a compreensão do presente, a possibilidade de preenchê-lo". (CUNHA, 1979, p.18). Vejamos:

Aprendo mais com abelhas do que com aeroplanos.
É um olhar para baixo que eu nasci tendo.
É um olhar para o ser menor, para o
Insignificante que eu me criei tendo.
O ser que na sociedade é chutado como uma
barata – cresce de importância para o meu
olho.
Ainda não entendi porque herdei esse olhar
para baixo.

³ Como falar do esquecimento senão sob o signo da lembrança do esquecimento, tal como o autorizam e caucionam o retorno e o reconhecimento da coisa esquecida? Senão, não saberíamos que esquecemos, afirma Ricoeur (2007, p.48).



Sempre imagino que venha de ancestralidades
machucadas.
Fui criado no mato e aprendi a gostar das
coisinhas do chão –
Antes que das coisas celestiais.
Pessoas pertencidas de abandono me comovem:
Tanto quanto as soberbas coisas ínfimas. (BARROS, 1998, p. 27)

No poema acima, podemos observar que o eu-lírico busca na infância e nos arquivos da memória, a possível resposta do congênito e herdado olhar para baixo. A causa, ainda que imaginada e hipotética, parece encontrar ressonância em um passado, em um modo de vida retido na pequena parcela de conteúdos conscientes e que permitem ser recuperados, tornando-se, assim, elemento de compreensão do presente e de preenchimento de lacunas⁴. Aí se manifesta o biográfico conduzido e alimentado pela memória de um tempo recôndito e modelador de percepções e de modo de ver e de se perceber no mundo. No poema, o ato de recordar, que corrobora o caráter dinâmico da memória e do presente, tem sua procedência no imperativo de apreensão do próprio presente, não obstante se concretize num movimento retrospectivo em busca das representações do passado.

Ainda no poema, é emprestada a voz às forças do cosmo e aos seres pequenos e ínfimos: a abelha, a barata, as coisinhas do chão, as pessoas pertencidas de abandono. É uma festa da linguagem, uma celebração do ser, quando o eu-lírico descobre-se solidário ao mundo e capaz de usar a palavra, de atizar e agitar o fogo das palavras como prenúncio e materialização do pensamento. Há um que de encantamento e de consagração dos seres desprezíveis e desprezados, é como se o poeta quisesse colocar, numa mesma escala valorativa, elementos díspares e dissonantes subvertendo a ordem capitalista das coisas.

A poesia de Barros subverte tal ordem por instaurar uma monumentalidade do pequeno e do ínfimo em detrimento da monumentalidade moderna e contemporânea, é uma verdadeira e efetiva troca de sinais. É uma troca de sinais subversiva modulada pelo processo poético do devaneio, do sonho, que tem como faculdade eleita do conhecimento, a imaginação. As coisinhas cuspidas e mijadas do chão, aparecem nessa

⁴Ainda que esse discurso materialize a ruptura entre o sujeito enunciator de memórias e o sujeito enunciado nas memórias.


poética em constante vibração⁵ e só a imaginação atenta e imperiosa do poeta pode colher, no fluxo da memória ou não, essas vibrações e expressá-las em forma de poesia, mediante a linguagem.

Soberania

Naquele dia, no meio do jantar, eu contei que tentara pegar na bunda do vento – mas o rabo do vento escorregava muito e eu não consegui pegar. Eu teria sete anos. A mãe fez um sorriso carinhoso para mim e não disse nada. Meus irmãos deram gaitadas me gozando. O pai ficou preocupado e disse que eu tivera um vareio da imaginação. Mas que esses vareios acabariam com os estudos. E me mandou estudar em livros. Eu vim. E logo li alguns tomos havidos na biblioteca do Colégio. E dei de estudar pra frente. Aprendi a teoria das ideias e da razão pura. Especulei filósofos e até cheguei aos eruditos. Aos homens de grande saber. Achei que os eruditos nas suas altas abstrações se esqueciam das coisas simples da terra. Foi aí que encontrei Einstein (ele mesmo— o Albert Einstein). Que me ensinou esta frase: A imaginação é mais importante do que o saber. Fiquei alcandorado! E fiz uma brincadeira. Botei um pouco de inocência na erudição. Deu certo. Meu olho começou a ver de novo as pobres coisas do chão mijadas de orvalho. E vi as borboletas. E meditei sobre as borboletas. Vi que elas dominam o mais leve sem precisar de ter motor nenhum no corpo. (Essa engenharia de Deus!) E vi que elas podem pousar nas flores e nas pedras sem magoar as próprias asas. E vi que o homem não tem soberania nem pra ser um bentevi. (BARROS, 2008, p.153)

Aqui, já se pode notar que as memórias poetizadas são escolhidas e retiradas de um lugar íntimo, dos “extensos castelos da memória”. Santo Agostinho (1999) diz que ao adentrarmos nos “vastos palácios da memória”, as lembranças, objetos de desejo, são convocadas para que se apresentem. Algumas surgem na hora, outras se fazem buscar por bastante tempo, algumas chegam a bandos; e, embora seja outra que pedimos e procuramos, elas pulam na frente como que a dizer: “talvez sejamos nós?”. Nesse momento, a mão do coração as rechaça do rosto da memória, até que surja da escuridão a que realmente desejamos e avança sob os olhos ao sair do seu esconderijo. Outras lembranças se colocam diante de nós, sem dificuldade, em filas bem organizadas, segundo a ordem de chamada; as que surgem primeiro desaparecem diante das seguintes e, ao desaparecerem, ficam em reserva, prontas para ressurgir quando assim desejarmos. Eis plenamente o que ocorre quando contamos algo de memória, assevera Santo Agostinho.

⁵ Essa vibração é uma vibração silenciosa, mas dinâmica. Mas de uma dinamicidade distinta daquela força moderna que coloca os signos em constante e ininterrupta rotação.




Os poemas memorialísticos de Manoel de Barros, sempre relatam algum acontecimento ou uma experiência vivida no pantanal de Corumbá, como se pudessem ou estivessem compartimentadas ou depositadas ou sitiadas nos vastos palacetes memoriais. Em “Soberania”, por exemplo, uma memória desencadeia uma série de tantas outras memórias moduladas pelos vareios imperiosos da imaginação. A própria ação de pegar na bunda do vento já prenuncia os resquícios de uma poética do devaneio. Ao retratar as paisagens que a memória lhe oferece, o eu-lírico cria imagens cênicas, sugestivas e prenhas de indefinições. A memória tem dessas coisas de possibilitar, ao rememorante, reviver, criar e reviver artisticamente criando.

O olhar carinhoso da mãe, as gaitadas dos irmãos e a preocupação do pai que asseverou que o relato do menino-poeta era apenas um “vareio” da imaginação, demonstram o lugar deslocado do poeta dentro das engrenagens do mundo pautado pelos ditames da racionalidade excessiva. O *oikós* do poeta constituído de bichos, de plantas e de águas lhe permitiu um mergulho experiencial de expressão e comunhão do mundo através do lúdico infantil.

A educação formal não conseguiu subtrair do menino-poeta os vareios múltiplos e ininterruptos da imaginação. Foi nos livros e lendo um físico teórico alemão que o poeta descobriu que a imaginação é mais importante que o saber. Bendita imaginação imperiosa, como diria Friedrich (1978). Teria Einstein influenciado o poeta, ou tal afirmação não passa de uma invenção, ou de mais um vareio da imaginação? De qualquer modo, responder esse questionamento poderia ser aqui, contraproducente. Para que responder todas as questões? Usemos como respostas, os nossos vareios da imaginação.

Relevante é afirmar que depois de ler as teorias da razão pura, o poeta começa a povoar de inocência a sua erudição. A teoria da relatividade e dos campos gravitacionais serviu para mostrar, ao poeta, a soberania das pobres coisas do chão mijadas de orvalho e das borboletas. Enquanto o homem e todos os artefatos culturalmente engendrados, por conta da lei da gravidade, não são aptos a voar naturalmente, as borboletas dominam o mais leve sem precisar ter motor nenhum no corpo. É como se a ciência e a razão servissem para confirmar a soberania da imaginação criadora e das soberbas coisas ínfimas do chão.




Notemos, por outro lado, que ainda no poema “Soberania”, a ação de recordar, enquanto necessidade de reconhecimento de si mesmo, se faz, pela rearrumação do acervo. Para cada lembrança, é atribuído um tempo e espaço pelo eu-lírico, no momento em que a contempla e manipula, promovendo a contiguidade e a convivência lógica das lembranças. É como se, paradoxalmente, se buscasse a linearidade, no ato de recordar, na cronologia dilacerada pela memória. Corroborando essa ideia, Freud (1972, p.48) nos diz que “a tendência da mente humana de em tudo ver encadeamento é tão acentuada que, na memória, ela preenche, sem querer, qualquer falta de coerência que possa haver num sonho incoerente”.

Dessa forma, o processo de criação, em Manoel de Barros, se nutre de uma relação ambivalente de proximidade e distanciamento da realidade. Derrida, em *Mal de Arquivo* (2001), assinala que é ilusório pensar no arquivo, seja ele qual for, como uma massa documental fixa e congelada, tendo no registro do passado a sua única referência temporal, sem os registros do presente e do futuro. É como se de fato tudo o que se realizou de importante estivesse guardado sem rasuras, sem lacunas, sem esquecimento.

Permanecer, no mesmo momento, no cerne da linguagem e fora dela, incide numa operação paradoxal e antitética da presença/ausência do sujeito na emaranhada cena enunciativa. Na poética de Manoel de Barros, notamos a impossibilidade de captura da origem e da verdade material. Observemos:

O lugar onde a gente morava quase só tinha bicho, solidão e árvores.
Meu avô namorava a solidão.
Ele era um florilégio de abandono.
De tudo que me restou sobre aquele avô foi esta imagem: ele deitado na rede com a sua namorada, mas se agente o retirasse da rede por alguma necessidade, a solidão ficava destampada.
Oh, a solidão destampada!
Essa imagem da solidão que ficara dentro de mim por anos.
Ah, o pai! O pai vaquejava e vaquejava.
Ele tinha um olhar soberbo de ave.
E nos ensinava a liberdade.
A gente então saía vagabundeando pelos matos sem aba.
(...) Na beira da noite a gente estava sem rumo.
Bernardo apareceu e disse que vento é cavalo.
Então montamos na garupa do vento e logo chegamos em casa.
A mãe aflitíssima estava.
Ela cuidava de todos: lavava, passava e cozinhava para todos.
Porém à noite a mãe ainda encontrava uma horinha para o seu violino.
Ela tocava para nós Vivaldi.
E a gente ficava pendurado em lágrimas.



Um dia contei para a Mãe que tinha visto um passarinho a mastigar um pedaço de vento. A Mãe disse outra vez: Já vem você com suas visões! Isso é travessura de sua imaginação.
É a voz de Deus que habita nas crianças, nos passarinhos e nos tontos.
A infância da palavra. (BARROS, 2010, p.454-5)


No texto poético, por meio do fenômeno do reconhecimento, somos remetidos ao enigma da lembrança de um eu-lírico, enquanto presença do ausente anteriormente encontrado. E a “coisa” reconhecida é duas vezes outra: como ausente (diferente da presença) e como anterior (diferente do presente). E é como outra, emanando de um passado outro, que ela é reconhecida como senda a mesma. Em meio a essa complexa alteridade, o eu-lírico se encontra nela, se sente à vontade, em casa, na fruição do passado ressuscitado.

Há aí, uma série de referências a um passado distante do eu-lírico⁶. O eu-lírico volta a falar dos bichos, da solidão e das árvores que habitavam a Corumbá do passado. A imagem da solidão é uma das mais inquietantes dessa poética e, nesse poema em especial, ela encontra-se ligada orgânica e congenitamente à figura do avô deitado na rede. É como se o passado se erguesse novamente das catacumbas do tempo, por isso que toda lembrança é re-(a) apresentação, no duplo sentido do re-: para trás e de novo.

Se o avô, por necessidade, levantasse da rede, a solidão ficava destampada. Tal imagem, poética por excelência, nos remete a ideia de completude, ainda que às avessas. É como se o florilégio de abandono (avô) fosse, conforme ensinamentos do ditado popular, a tampa da panela solidão ou da solidão panela. O poeta quebra todos os estatutos normativos para brincar com os sentidos e com as palavras, expressando a beleza do mundo a serviço das crianças com toda a sua força e potência resignificativa.

As afirmações do eu-lírico chegam a ser tocadas pela marca do insólito, do descabido e, a despeito de tudo isso, Manoel de Barros não perde tempo em comprovar o seu conhecimento, não se detém a corroborá-lo, afinal, “o poeta não está interessado em aumentar o seu conhecimento, em progredir. Assume o que encontra e o celebra na medida em que esse conhecimento o enriquece ontologicamente. O poeta é aquele que conhece para ser...” (CORTÁZAR, 2011, p.100).

⁶ A literatura funda uma temporalidade que a cada repetição e a cada variação torna a se atualizar. De acordo com Benveniste (1989), nunca recuperamos nossa infância, nem o ontem tão próximo, nem o instante que fugiu instantaneamente.



No mundo infantil, calcado na memória e instaurado pela voz do poeta, tudo é intenso, denso e importante e nada está sob a égide da logicidade, da racionalidade. Sob o signo da criança, o poeta revela as insignificâncias que normalmente passariam despercebidas. É estabelecido um diálogo-comunhão com todos os seres dentro de possibilidades combinatórias; as metamorfoses e apropriações são rápidas, adequadas e a identidade perdura somente na palavra do poeta que nada mais é que transmutações e transsubstanciações fabulosas como podemos notar em: “Meu avô namorava a solidão; Ele tinha um olhar soberbo de ave; Bernardo apareceu e disse que vento é cavalo, então montamos na garupa do vento e logo chegamos em casa”.

São lembranças e reminiscências matizadas pela imaginação e pela inventividade e que expõem o caráter lacunar, descontínuo e perpassado pelo deslembramento de tais ações memorialísticas. Notemos que a única lembrança que restou da figura do avô do eu-lírico foi a imagem dele deitado na rede, isso reflete, para nós, que a constituição orgânica do arquivo implica o apagamento e o esquecimento dos seus traços, condição necessária para a sua renovação.

Dessa maneira, podemos observar que na poética de Manoel de Barros, o volver do eu-lírico a respeito do seu passado, sobre a sua memória, sugere um imperativo de compreensão e explicitação não só desse passado, mas, em sentido primordial, do seu próprio presente. Os conteúdos da memória, decorrentes da sobreposição de experiências acumuladas ao longo da trajetória individual, são retomados a partir de uma perspectiva atual, para compor uma história do presente, do que é, e não do que foi. Afinal, o ato de recordar é voluntário e tem no presente não apenas o seu ponto de partida, mas também a sua razão de ser.

Referências bibliográficas

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998.



BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas*: as infâncias de Manoel de Barros/iluminuras de Martha Barros. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BENVENISTE, Emile. *Problemas de Linguística Geral II*. Campinas: Pontes, 1989.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CUNHA, Eneida Leal. *A diacronia das subjetividades*: a convergência do autobiográfico e do ficcional. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Universidade Federal da Bahia, 1979.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

MIRAUX, Jean-Philippe. *La autobiografía*: las escrituras Del yo. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

EL SIGLO DEL VIENTO DE EDUARDO GALEANO: ENTRE A HISTÓRIA E A LITERATURA

Liana Márcia Gonçalves Mafra (IFMA)¹

Resumo: O artigo tece considerações acerca do entrelaçamento entre Literatura e História, nas narrativas de Eduardo Galeano, autor da obra *Siglo del Viento* (1986), da trilogia *Memoria del Fuego*, com foco nas narrativas sobre os regimes autoritários da América Latina, no período de 1960 a 1980. A partir da historiografia e da literatura enfoca-se os abusos e os autoritarismos dos regimes e de como Eduardo Galeano narra as histórias dos crimes cometidos, tendo a memória como ponto fundamental para a recomposição do passado, preservando-o do silenciamento e do esquecimento.

Palavras-chave: Literatura; História; Ditadura; Memória.

O artigo propõe-se a apresentar parte da pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-graduação em História Ensino e Narrativas, da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA-PPGHEN), que se voltou para as narrativas do escritor uruguaio Eduardo Galeano, no entrelaçamento entre literatura, história e memória, especificamente o último livro da trilogia *Memoria del fuego – Siglo del Viento*², publicado em 1986 –, cujos temas representados na obra abordam os fatos sociais, políticos e históricos ocorridos na América Latina durante os períodos das ditaduras militares. Para produção de *Memoria del fuego*, foram oito anos de leitura e escrita, em seus dias de exílio, pesquisando nas bibliotecas europeias, traçando um painel vivo da história da América nos últimos quinhentos anos, em uma inclassificável mistura de gêneros que violam todas as regras e as convenções literárias e historiográficas.

A trilogia *Memoria del Fuego* é formada por *Los nacimientos* (1982), *Las caras y las máscaras* (1984) e *El Siglo del Viento* (1986). Na trilogia, com lirismo e crítica, Galeano compôs a sua versão da história da América, desde suas origens até o presente (1984), utilizando fragmentos heterogêneos, oferecendo-nos uma *visão dos vencidos*. O volume final da trilogia, *El Siglo del Viento*, publicado pós-exílio, compreende as narrativas do século XX, de 1900 a 1984, composta de pequenas histórias – viñetas –, baseadas em 475 fontes documentais, que contam as turbulentas histórias do século passado na América, sobretudo, e o que interessa aqui mais diretamente, as narrativas concernentes às ditaduras militares, dos anos de 60-70-80.

¹ Graduada em Letras (UFMA), Mestre em História, Ensino e Narrativas (UEMA). Contato: lianamafra@ifma.edu.br.

² *El Siglo del Viento*, especificamente, possui 520 vinhetas, tendo como apoio 475 fontes oficiais, denotando uma alta fragmentação, contudo a obra é composta em um mosaico homogêneo e compacto, na qual cada pessoa tem um rosto, um nome, uma experiência.

Siglo del Viento: história e literatura

Nas décadas de 60-70-80, alguns países do Cone Sul da América Latina passaram pela experiência de *viver* sob o jugo de ditaduras militares, que adotaram a Doutrina de Segurança Nacional (DSN) como fator crucial para a política coercitiva do Estado, colocando como premissa principal a Segurança Nacional e, desse modo, legitimando as práticas terroristas do Estado. A proliferação de regimes cerceadores começou com o Brasil em 1963, depois Argentina em 1966 e em 1979. No Chile em 1973 e Uruguai em 1976. Em maior ou menor grau sob influência da DSN, nesse período, vários outros países da região foram submetidos a regimes autoritários, onde censurar, isolar, reprimir quem não se alinhava ao sistema foram práticas rotineiras.

As ditaduras na América Latina apresentaram-se como *Estados de Exceção*, suspendendo direitos e deveres constitucionais com ações repressivas e violentas, onde a voz era censurada e isolada, desaparecimentos e mortes eram comuns e não esclarecidos. O regime, como estado de exceção, segundo o filósofo italiano Giorgio Agamben (2004, p.12), “apresenta-se como a forma legal daquilo que não pode ter forma legal”, sendo a suspensão da ordem jurídica, de total ou parte da constituição, configurando-se como “terra de ninguém, entre o direito público e o fato político e entre a ordem jurídica e a vida.” Para Agamben (2004, p.13), o estado de exceção tem como uma de suas características essenciais a indistinção entre o que é poder legislativo, executivo e judiciário. O totalitarismo moderno configura-se como estado de exceção, com aproximação à guerra civil legal, a insurreições, resistências, onde é permitida “a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político.”

Desse modo, partindo da faculdade de um soberano decidir sobre a vida e a morte das pessoas, anulando direitos constitucionais e individuais, concebe-se as ditaduras no Cone Sul como estados de exceção, considerando que esses regimes totalitários surgem na *pretensão* de assegurar a ordem temporariamente e atuam como estado permanente, como ocorreu com a ditadura no Brasil, na Argentina, no Uruguai, no Chile. Nestes e em outros países, os regimes militares atuavam com práticas semelhantes, sobretudo, sob aqueles que não se integravam ao regime e eram submetidos a um controle e regulação, tendo, desse modo, suas ações diminuídas, reprimidas, silenciadas, tornando-se inimigos internos, terroristas, que na concepção do general Videla “*no son sólo*



quienes ponen bombas, sino también quienes activan con ideas contrarias a nuestra civilización occidental y Cristiana.” (GALEANO, 1986, p.210)

Nesse contexto, o Estado utiliza métodos totalmente ilegais para reprimir indivíduos ou grupos que não se enquadram nas regras do regime, como parte da metodologia da política do Terror de Estado. Fato destacado por Franco (2003, p. 353) quando afirma que nas catástrofes na América Latina os direitos civis foram ignorados, ocasionando “políticas de extermínio premeditado de contingentes de opositores, em massacre dos humilhados”, vivendo em constantes ameaças, repressão e censura arbitrária. Galeano (1986, p.209) pontua bem a política de extermínio da ditadura uruguaia na vinheta *Setenta e cinco métodos de tortura*: “algunos copiados, otros inventados por los creativos militares uruguayos, castigan la solidaridad. A la cárcel, la fosa o el exilio va a parar quien dude del derecho de propiedad y del deber de obediencia.” Com ironia, coloca que o medidor de perigo, perigômetro, divide os cidadãos em três categorias A, B, C³, segundo sejam perigosos, potencialmente perigosos ou não perigosos. Os sindicatos são transformados em delegacias e os salários caem a metade. Quem se arrisca a pensar perde o emprego. Só se permitem nas escolas textos sobre a pedagogia militar. A tortura também era um método da repressão, em geral, sendo sequência de sequestros, prisão. Esta prática de destruição física, moral e psíquica tinha como fim obter informação.

Segundo Padrós (2013), a fase de consolidação da ditadura uruguaia é determinada pela “ordem disciplinadora sobre o conjunto da sociedade – ‘poner la casa em orden’ –, pelo início da violenta repressão contra a comunidade exilada na Argentina” (PADRÓS, 2013, p.84) e a disputa do projeto autoritário de Bordaberry e da cúpula militar. Aqui é o momento em que o Uruguai participa da *Operação Condor*. Este período também tem como marcas proibições de atos e reuniões sindicais, assim como a declaração da ilegalidade de sindicatos e partidos políticos; perseguição a

³ KOVACIC, (2015, p.252) menciona uma classificação dos cidadãos, conforme suas ações e posicionamentos: em *Fórmula 1* colocavam aqueles que possuíam antecedentes ideológicos marxistas; um nível acima era *Fórmula 2* “que revestían quienes sus antecedentes ‘no permiten calificarlos desfavorablemente desde el punto de vista ideológico marxista.’”; O *Fórmula 3* são aqueles que possuíam “algunos antecedentes ideológicos marxistas pero los mismos no son suficientes para que se constituya en un elemento insalvable para su nombramiento, promoción, otorgamiento de beca.” E como *Fórmula 4* estavam classificados aqueles alvos da ditadura. A quem não se podia empregar, promover e nenhum benefício na administração pública. Galeano estava classificado em *F4*, com alto nível periculosidade, juntamente com outros jornalistas, artistas, intelectuais, comunicadores. Schelotto (2015) menciona também uma classificação para vigilância que dividia os grupos em “A”, “B” y “C”, de acordo com o grau de perigo que apresentasse ao regime.

políticos opositores ao regime, ocasionando em prisões e/ou exílio forçados; a imprensa também foi alvo de censuras, com perseguição a escritores e jornalistas. Sobre o semanário *Marcha*, Padrós (2013, p.86) afirma que “foi definitivamente proibido após desgastantes clausuras temporárias. Muitos dos seus integrantes foram presos, condenados ao ostracismo e/ou obrigados a exilar-se diante de ameaças de novas prisões ou de morte”. Padrós (2013) dá o exemplo do vice-diretor do semanário, o jornalista Julio Castro⁴, que foi sequestrado, desaparecido em 1977. Só encontraram seus restos mortais em 2011, enterrados dentro de um estabelecimento militar. Este período coincide com a saída de Eduardo Galeano do Uruguai para o exílio na Argentina.

Em *El Siglo del Viento*, Galeano recorda o que passou ao jornalista Julio Castro e à revista *Marcha*, como ações da ditadura, através de fechamento de meios de comunicação e desaparecimento de pessoas.


1976⁵ Montevideo

Los reducidos de cabezas

Dedicados a la prohibición de la realidad y a la quemazón de la memoria, los militares uruguayos han batido el récord mundial de clausuras de periódicos. El semanario “Marcha”, de larga vida, ya no existe. A uno de sus redactores, Julio Castro, lo han matado en la tortura. Después, muerto sin cadáver, lo desaparecieron. Los demás redactores han sido condenados a la cárcel, el destierro o el silencio. Hugo Alfaro, crítico de cine condenado al silencio, ve una noche una película que lo entusiasma. No bien termina corre a su casa y teclea unas cuantas cuartillas, muy apurado porque se ha hecho tarde y

⁴ Segundo Oviedo (2001), um dos maiores crimes da ditadura uruguaia afetou profundamente uma instituição coletiva e, em consequência, as pessoas que dela faziam parte. Refere-se ao semanário *Marcha*, fundado em 1939 por Carlos Quijano (1900-1984) e fechado em 1974. *Marcha* nasceu como órgão de luta contra o fascismo. Menciona os nomes importantes para o semanário como Onetti, Rodríguez Monegal, Angel Rama. Oviedo destaca que poucos nomes da literatura uruguaia, latino-americana e europeia não publicaram em *Marcha* ou foram comentados nela. O Semanário ensinou várias gerações a escrever, a ler e a pensar. Os últimos anos da revista foram agitados e difíceis, quando a crise uruguaia e continental se aprofundou e tornou-se em um meio que não tolerava a menor crítica. *Marcha* foi fechada, censurada e perseguida diversas vezes pelo regime militar, até que encontraram um pretexto ridículo para fechá-la definitivamente: *Marcha* tinha organizado um concurso de contos com um júri presidido por Onetti e cujo ganhador foi Nelson Marra com “Él guardaespaldas” (O guarda-costas). No dia seguinte da publicação, Quijano, Onetti, Marra, Hugo Alfaro y Julio Castro, encarregados da redação do semanário, foram presos por vários meses e submetidos a vexames. Marra não recuperou a liberdade nesse período e passou cinco anos encarcerado. Não se ouviu mais falar de Julio Castro. Os demais foram exilados para a Espanha e México. Outros, como Carlos Quijano, morreram sem poder voltar ao seu país. Em *El Siglo del Viento*, Galeano (1986, p.207) recorda o seu companheiro, que está no exílio em Madri, desde que saiu da cadeia. “Los militares que mandan en el Uruguay lo habían metido preso, porque no les gustó un cuento que él había premiado en un concurso. Con las manos en la nuca, el desterrado contempla las manchas de humedad del techo de su cuarto de Santa María o Madrid o Montevideo o quién sabe. A veces se levanta y escribe alaridos que parecen susurros.”

⁵ Nas citações das vinhetas de *El Siglo del Viento* vamos manter a estrutura produzida por Galeano, com data, local e título.




mañana bien tempranito el taller de “Marcha” cierra las páginas de espectáculos. Al poner el punto final, Alfaro advierte, de pronto, que “Marcha” no existe desde hace dos años. Avergonzado, deja caer la crónica en un cajón de su escritorio. Esta crónica escrita para nadie comenta una película de Joseph Losey sobre los tiempos de la ocupación nazi en Francia, que muestra cómo la máquina de la represión tritura a los perseguidos y también a los que se creen a salvo, a los enterados y también a los que prefieren no saber. Mientras tanto, en la otra orilla del río de la Plata, los militares argentinos dan su golpe de Estado. Uno de los jefes de la nueva dictadura, el general Ibérico Saint-Jean, anuncia:

—*Primero mataremos a todos los subversivos. Luego mataremos a los colaboradores. Luego, a los simpatizantes. Luego, a los indecisos. Y por último, mataremos a los indiferentes.* (GALEANO, 1986, p.209-210)

O segundo período do regime vai de 1976 a 1980 e tem como marcas principais o controle que o regime exerce sobre a ordem social e política interna, “o que lhe permite desencadear uma série de medidas com o intuito de consolidar mudanças modeladoras da nova ordem institucional, a partir da imposição de estruturas políticas decorrentes da interpretação das diretrizes gerais da Doutrina de Segurança Nacional (DSN).” (PADRÓS, 2013, p.84). Nesta fase, os militares exigiram a extinção de todos os partidos políticos com atuação nos últimos anos, contudo o presidente Demicheli não concordou, ocasionando uma divergência pontual entre eles. Como consequência, o presidente foi substituído pelo jurista membro do Conselho do Estado, Aparício Méndez, em 1976, que “assinou, sem maiores constrangimentos, o Ato Institucional nº 4, pelo qual se excluía da vida política do país, por um prazo de 15 anos, cerca de 15 mil cidadãos.” (PADRÓS, 2013, p.98). Ainda em 1976, o Ato Institucional nº 5 reduziu a vigência dos direitos humanos às exigências internas; e em 1977, o Ato Institucional nº 7 criou instrumentos de destituição para vários funcionários do Estado. É o momento em que o regime dissemina seus princípios à sociedade, “através de um programa orgânico que, transformado em projeto constitucional é colocado sob o crivo plebiscitário da cidadania, que o rejeita.” (PADRÓS, 2013, p.84) Tal fato causou grande surpresa e assinalou a passagem para a próxima e última fase, 1980-1985, que se apresenta como período de transição e negociações, abrindo espaço, lentamente, para um diálogo que permitiu avançar, mais adiante, para a redemocratização do país. (PADRÓS, 2013; SCHELOTTO, 2015).

Do exílio, Galeano e seus compatriotas latino-americanos comemoraram a derrota da ditadura uruguaia de convocar plebiscito para modificar a Constituição de 1967 e se



manter no poder. (KOVACIC, 2014) Foi um sinal negativo para os militares e o começo de uma nova etapa. Esse acontecimento foi lembrado por Galeano em *El Siglo del Viento*.

1980
Montevideo


Pueblo que dice no

La dictadura del Uruguay convoca a un plebiscito y pierde.
Pareía mudo este pueblo obligado a callar; pero abre la boca y dice no.

Clamoroso había sido el silencio de estos años, que los militares confundieron con resignación. Ellos no se esperaban una respuesta así. Al fin y al cabo, preguntaron por preguntar, como un cocinero que manda que las gallinas digan con qué salsa desean ser comidas. (GALEANO, 1986, p.230)

Nesse contexto, uma modalidade repressiva muito comum foi a política de desaparecimento, deixando marcas até hoje. E esta política, segundo Padrós (2007), teve um grande impacto e eficiência na América Latina, como método de Terror do Estado. Esta metodologia repressiva refere-se a um desaparecimento *forçado*, “o qual consiste no seqüestro ilegal e clandestino de pessoas praticado por órgãos governamentais (Forças Armadas e Polícia).” Mas o Estado se exime da responsabilidade de todos os atos “e o Poder Judiciário recusa as denúncias realizadas por parte da sociedade.” (PADRÓS, 2007, p.107) E como o desaparecido não sumiu por vontade própria, o ato foi gerado por uma situação ilegal. Com o fim das ditaduras, vários desaparecidos não foram encontrados nas prisões, nem voltaram para casa com as leis de anistia. Segundo Padrós (2007, p.108), tal fato evidenciou que muitos detidos pelo Estado haviam deixado de existir. “Passaram, então, a ser identificados e denominados como desaparecidos no sentido estrito ou, simplesmente, “os desaparecidos”.

No processo de restauração da democracia, a figura do desaparecido passou a ser sinônimo de morte violenta, ou seja, ficou exposto que os desaparecidos foram sequestrados, torturados e executados pelo Estado, deixando explícito para a sociedade que essas execuções foram uma das posturas ilegais com que agiu o Estado de Segurança Nacional, baseando-se na premissa básica da política do desaparecimento, na qual “se não havia um corpo, não havia vítima; e se não havia vítima, não havia crime.” Isto isentava o Estado de suas responsabilidades diante da sociedade e diante dos familiares da vítima.



Guatemala foi o primeiro país da América Latina, nos anos 60, onde esta prática foi aplicada, deixando mais de duzentas mil pessoas mortas e quase trinta mil desaparecidas. Funcionou com um “laboratório” que depois foi repetido em vários outros países. (PADRÓS, 2007). Referindo-se à realidade de Guatemala, associando com a prática também realizada tempo depois na Argentina, Eduardo Galeano (2011, p.09), no relato *Hace diez años, yo asistí al ensayo general de esta obra*⁶, também considera Guatemala como o primeiro laboratório latino-americano para aplicação da guerra suja, treinados e orientados pelos Estados Unidos. E a Argentina, tempo depois, seguiu a mesma prática de desaparecimentos: “El terror sale de las sombras, actúa y vuelve a la oscuridad. Los ojos enrojecidos en la cara de una mujer, una silla vacía, una puerta hecha astillas, alguien que no regresará: Guatemala 1967, Argentina 1977.”

Nesta narrativa, Galeano, quando expõe que as pessoas são retiradas de suas casas, jogadas em terrenos baldios, furadas de tiros, mutiladas, queimadas, registra atos rotineiros naquele momento, comuns na Guatemala, na Argentina, no Uruguai, no Brasil. E esses corpos desaparecidos, na narrativa de Galeano, eram encontrados em rios, no mar, enterrados clandestinamente. Na Guatemala, em 1967, já não se podia pescar na zona Gualán, pois as redes traziam corpos, assim como, naquele momento, a maré do rio da Plata “devuelve pedazos de hombres”. Com ironia, Galeano expõe que em 76 a pena de morte foi incorporada ao código penal na Argentina, mas o país matava todos os dias (mortos sem cadáver), sem processo ou sentença e naquele momento o humor negro de Buenos Aires dizia que os argentinos estavam divididos em “aterrados, encerrados, enterrados y desterrados.” Para o autor, o Chile não tardou a imitar este procedimento bem-sucedido, sobretudo porque a política de desaparecidos evita escândalos e perguntas,

Un solo fusilado puede desencadenar un escándalo mundial: para miles de desaparecidos siempre queda el beneficio de la duda. Como en Guatemala, parientes y amigos realizan la peligrosa peregrinación inútil, de prisión en prisión, de cuartel en cuartel, mientras los cuerpos se pudren en los montes y en los basurales. Técnica de las desapariciones: no hay presos que reclamar ni mártires para velar. A los hombres se los traga la tierra y el gobierno se lava las manos: no hay crímenes que denunciar ni explicaciones para dar. Cada muerto se muere varias veces y al final sólo te queda, en el alma, una niebla de horror y de incertidumbre. (GALEANO, 2011, p.11)

⁶ Relato presente na obra *Días y noches de amor y de guerra*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2011.

Esta prática objetivava projetar incerteza nas pessoas que reclamavam o desaparecido. Ao sumir com o cadáver, jogando no mar ou queimando, o sistema intencionava extinguir qualquer vestígio de existência, “mesmo quando foi enterrado clandestinamente, não passou de um registro impessoal” E até o nome da vítima era expropriado, tratando-a como coisa, sem direito ao resgate de sua identidade. A política de desaparecimento traduz um fato inédito, pois além de executar alguém, ainda lhe nega a possibilidade de morrer como ser humano, priva-lhe da própria morte quando subtraem os registros de quem morreu, quando, onde, como e porquê. (PADRÓS, 2007, p.116)

Seligmann-Silva (2003a, p.83) destaca que na América Latina, especificamente, as manifestações políticas da memória apresentam-se com mais dificuldade diante da figura do *desaparecido*, pois “essa prática destrói qualquer possibilidade de luto ligado a um determinado espaço, ela quebra a *cadre de la mémoire*”, ou seja, a ausência de cadáveres e documentos nas ditaduras dificultam a tarefa da memória, do historiador ou de qualquer outro que queira rememorar, registrar e denunciar o horror. Com ironia, Galeano expõe que o julgamento e a sentença eram imediatos. Os corpos eram jogados em qualquer lugar, com estratégias para que não pudessem ser identificados. Assim, os sobreviventes silenciam-se atemorizados.

Padrós (2007, p.117) cita a fala do general Videla ao tentar explicar, diante das câmeras de televisão, para jornalistas, o que era um desaparecido: “Enquanto estiverem desaparecidos não podem receber nenhum tratamento especial, [ele, o desaparecido] é uma incógnita, é um desaparecido, não possui identidade, não está morto nem vivo, está desaparecido”. Fato também narrado por Galeano na obra *Los hijos de los días*⁷:

Marzo

24

Por qué desaparecimos a los desaparecidos

En el día de hoy del año 1976, nació la dictadura militar que desapareció a miles de argentinos.

Veinte años después, el general Jorge Rafael Videla explicó al periodista Guido Braslavsky:

—*No, no se podía fusilar. Pongamos un número, pongamos cinco mil. La sociedad argentina no se hubiera bancado los fusilamientos: ayer dos en Buenos Aires, hoy seis en Córdoba, mañana cuatro en Rosario, y así hasta cinco mil... No, no se podía. ¿Y dar a conocer dónde están los restos? Pero, ¿qué es lo que podemos señalar? ¿En el mar, en el*

⁷ Esta obra é organizada em forma de calendário. Para cada dia e mês do ano o autor produziu uma história. No trecho citado, o destacado em itálico corresponde à fala literal do general Videla.

Río de la Plata, en el Riachuelo? Se pensó, en su momento, dar a conocer las listas. Pero luego se planteó: si se dan por muertos, enseguida vienen las preguntas, que no se pueden responder: quién mató, cuándo, dónde, cómo... (GALEANO, 2012, p.63)

Esta temática sempre foi presente nas narrativas do uruguaio, em *El Siglo del Viento*, Galeano (1986, p.210) afirma na região de Córdoba há um depósito de cadáveres, mas é um dos muitos existentes. Pois “En esta guerra santa, las víctimas desaparecen. A quien no se lo traga la tierra, lo devoran los peces en el fondo del río o de la mar. Muchos no han cometido más delito que figurar en una agenda de teléfonos. Marchan hacia la nada, hacia la bruma, hacia la muerte, previo suplicio en los cuarteles.” As autoridades não assumiram a responsabilidade pelo desaparecimento das pessoas, e não havia meios de provar a denúncia, pois não havia detido ou registro de assassinato. Era um método de repressão de anulação dos opositores políticos.

Em diversas obras, e também em *El Siglo del Viento*, na vinheta, de Buenos Aires, 1977, *Las madres de la plaza de mayo*, onde “mujeres paridas por sus hijos, son el coro griego de esta tragedia”, vivem segurando fotos de seus desaparecidos, peregrinam em quarteis, delegacias. Pela obstinação e pela espera “Las llaman *locas*.” (1986, p.215)

1977

Buenos Aires


Las madres de Plaza de Mayo,

mujeres paridas por sus hijos, son el coro griego de esta tragedia. Enarbolando las fotos de sus desaparecidos, dan vueltas y vueltas a la pirámide, ante la rosada casa de gobierno, con la misma obstinación con que peregrinan por cuarteles y comisarías y sacristías, secas de tanto llorar, desesperadas de tanto esperar a los que estaban y ya no están, o quizás siguen estando, o quién sabe: —Me despierto y siento que está vivo —dice una, dicen todas—.

Me voy desinflando mientras pasa la mañana. Se me muere al mediodía. Resucita en la tarde. Entonces vuelvo a creer que llegará y pongo un plato para él en la mesa, pero se vuelve a morir y a la noche me caigo dormida sin esperanza. Me despierto y siento que está vivo.

Las llaman *locas*. Normalmente no se habla de ellas. Normalizada la situación, el dólar está barato y cierta gente también. Los poetas locos van al muere y los poetas normales besan la espada y cometen elogios y silencios. Con toda normalidad el ministro de Economía caza leones y jirafas en la selva africana y los generales cazan obreros en los suburbios de Buenos Aires. Nuevas normas de lenguaje obligan a llamar Proceso de Reorganización Nacional a la dictadura militar. (106 y 107)

Las Madres y las Abuelas de la Plaza de Mayo estão presentes em outras vinhetas de *El Siglo del Viento*, sempre um registro do não esquecimento, daquelas que ainda




esperam, que buscam seus entes, que esperam pelo menos um corpo, uma notícia. Porque não sabem se eles estão presos ou mortos. A presença delas é uma presença da memória viva. De quem não se sujeitou, mesmo diante de imposições de silêncio. Galeano refere-se em uma narrativa a Alicia Moreau, participante de organismos de defesa dos direitos humanos, como figura resistente essencial para *Las Madres de Praza de Mayo*, não permitindo desistência, quando se sentiam vencidas pelo cansaço, pelo silêncio e pelo deboche. (1986, p.215)

Na narrativa *Las intrusas perturban una tranquila digestión del cuerpo de Dios* conta, durante uma missa, em uma grande igreja de Madri, estavam presentes diplomatas, empresários e militares, convidados pelo general Leandro Anaya, para festejar o aniversário da independência da Argentina. Galeano descreve com ironia o ritual próprio de celebração religiosa como essa. Quando chega a hora da comunhão, o embaixador aproxima-se do altar, rodeado de guarda-costas. “Se arrodilla, cierra los ojos, abre la boca.” Contudo, algo interrompe este ato solene e cristão, pois começam a surgir mulheres com lenços brancos na cabeça, que avançam pelas naves central e lateral da igreja, ocupando toda igreja, caminham suavemente, rodeando os guarda-costas, que protegem o embaixador: “Entonces lo miran fijo. Simplemente, lo miran fijo. El embajador abre los ojos, mira a todas esas mujeres que lo están mirando sin parpadear y traga saliva, mientras se paraliza en el aire la mano del sacerdote con la hostia entre dos dedos.” [...] “De pronto en el templo ya no hay santos ni mercaderes, ni nada más que una multitud de mujeres no invitadas, negras vestiduras, blancos pañuelos, todas calladas, todas de pie.” (GALEANO, 1986, p.221)

Em *Las Abuelas detectives* e *Tamara vuela dos veces*⁸, com a ditadura argentina já se desintegrando, Galeano (1986, p.237-238) narra como as avós da Praça de Maio continuam sua peregrinação incessante em busca de notícias e de reparação para os atos cometidos contra seus parentes, amigos. As avós continuam buscando seus netos perdidos, desaparecidos. Bebês que nasceram em campo de concentração ou que foram presos junto com seus pais e foram repartidos como “botín de guerra”, ou seja, como bens adquiridos do inimigo durante uma guerra, como produto de pilhagem, saque. Ficando muitos a cargo dos assassinos dos seus pais. E as avós, como investigadoras, vão em busca de qualquer pista, indício que possa ajudar a encontrá-los, e recuperaram

⁸ Nestas duas vinhetas temos história associadas. Uma narrativa em sequência. Demonstrando que apesar de ser uma obra com micro-histórias, possuem relação com outras e com o projeto macro da trilogia.



muitos. Uma dessas crianças é Tamara Arze, que desapareceu com um ano e meio e não está com os militares. “Está en un pueblo suburbano, en casa de la buena gente que la recogió cuando quedó tirada por ahí. A pedido de la madre, las abuelas emprendieron la búsqueda. Contaban con unas pocas pistas. Al cabo de un largo y complicado rastreo, la han encontrado.” Inicialmente, Tamara não quis saber de sua mãe, mas aos poucos, com as avós explicaram o que sucedeu, “que ella es hija de Rosa, una obrera boliviana que jamás la abandonó. Que una noche su madre fue capturada a la salida de la fábrica, en Buenos Aires...” Galeano continua a narrativa em *Tamara vuela dos veces*, contando que Rosa, a mãe de Tamara, foi torturada, sob controle de um médico, violada e fuzilada com balas de festim. Ficando presa por oito anos, sem julgamento e explicações. Até que a expulsaram da Argentina.

Ahora, en el aeropuerto de Lima, espera. Por encima de los Andes, su hija Tamara viene volando hacia ella. Tamara viaja acompañada por dos de las abuelas que la encontraron. Devora todo lo que le sirven en el avión, sin dejar una miga de pan ni un grano de azúcar. En Lima, Rosa y Tamara se descubren. Se miran al espejo, juntas, y son idénticas: los mismos ojos, la misma boca, los mismos lunares en los mismos lugares. Cuando llega la noche, Rosa baña a su hija. Al acostarla, le siente un olor lechoso, dulzón; y vuelve a bañarla. Y otra vez. Y por más jabón que le mete, no hay manera de quitarle ese olor. Es un olor raro... Y de pronto, Rosa recuerda. Éste es el olor de los bebitos cuando acaban de mamar: Tamara tiene diez años y esta noche huele a recién nacida. (GALEANO, 1986, p.238)

Considerações Finais

Para Galeano o sistema cria a maquinaria do medo, onde as pessoas são treinadas a temer a tudo, sendo, portanto, o alibi que necessita a estrutura militar do mundo. E as ditaduras militares na América Latina utilizaram desse artifício para manutenção e legitimação do poder. E utilizaram de todo tipo de violência que permitisse a instauração e permanência do regime militar, violento, arbitrário, legitimado pelo Estado – como o desrespeito à Constituição Federal; os Atos Institucionais; intervenção em sindicatos, associações estudantis; censura a qualquer posicionamento contrário ao regime; perseguição a intelectuais, artistas, jornalistas, considerados subversivos e perigosos ao sistema; ditadura do medo, para enquadramento da sociedade, deixando-a paralisada, calada. Assim, a prática de atos de violência, de tortura, não era a única arma do regime, mas também a criação de prisioneiros do medo em jaulas invisíveis, representando o sucesso da censura, onde cada cidadão se transforma em censor de seus

próprios atos e palavras, sendo seu policial de si mesmo, convertendo também em prisão os lares das pessoas.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, G. *Estado de exceção*. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. São Paulo: Unicamp, 2003.

GALEANO, Eduardo. *Memoria del Fuego III. El Siglo del Viento*. España: Siglo Veintiuno Editores, 1986.

_____. *Días y noches de amor y de guerra*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2011.

_____. *Los hijos de los días*. Espanha: Editorial Siglo XXI, 2012.

KOVACIC, Fabián: *Galeano. Apuntes para una biografía*. Buenos Aires, Vergara, 2015.

OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. vol. IV. De Borges al presente. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

PADRÓS, Enrique Serra. *Como el Uruguay no hay...terror de Estado e Segurança Nacional Uruguai (1968-1985): do Pachecato à ditadura civil-militar*. [Tese de doutorado]. Porto Alegre, UFRGS, 2005.

_____. A política de desaparecimento como modalidade repressiva das ditaduras de segurança nacional. *Revista Tempos Históricos*. Volume 10. 1º Semestre de 2007. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/temposhistoricos/article/view/1229>. Acesso: 15/05/2015.

_____. Uruguai: Ditadura de segurança nacional e terror de Estado. In: PADRÓS, Enrique Serra (org.). *CONE SUL em tempos de ditadura: reflexões e debates sobre a História Recente*. Porto Alegre: Evangraf/UFRGS, 2013.

SCHELOTTO, Magdalena. La dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985): la construcción de la noción de víctima y la figura del exiliado en el Uruguay post-dictatorial, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Questions du temps présent, mis en ligne le 10 mars 2015. Disponível: <http://nuevomundo.revues.org/67888>. Acesso: 08 abril 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. São Paulo: Unicamp, 2003.

UM MANUSCRITO, NATURALMENTE – FICÇÃO, MEMÓRIA E HISTÓRIA EM O NOME DA ROSA E A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA

Lilian Monteiro de Castro (UnB)¹

Resumo: Os romances *O nome da rosa*, de Umberto Eco, e *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins, apresentam muitas semelhanças: da presença de supostos manuscritos, como artifícios de verossimilhança, até a influência do escritor Jorge Luis Borges. No entanto, se distanciam na forma em que utilizam o espaço e a memória em suas narrativas. Enquanto Adso, o protagonista de Eco, fornece uma descrição detalhada do espaço, rememorando “fatos miríficos e terríveis” de sua juventude, o anônimo professor de Lins, se apaga para tentar salvar a memória de Júlia, sua companheira, apagando também os espaços e os seres narrados.


Palavras-chave: Manuscrito; Verossimilhança; Intertextualidade; Memória; Espaço

Um manuscrito sempre porta em si um valor simbólico, que pode advir tanto da sua originalidade, quanto da sua antiguidade. E assim, pode ser compreendido e avaliado de diferentes maneiras, de acordo com o contexto, abordagem, método de investigação ou com a disciplina – ou ciência – dos quais pode se tornar objeto. Se para a narrativa histórica um manuscrito pode ser fonte primária e garantir um “estatuto de verdade” aos fatos, para a literatura, o manuscrito, além de fonte, é sobretudo um artifício. Esse recurso é empregado por romances como *O nome da rosa* (1980), do italiano Umberto Eco e *A rainha dos cárceres da Grécia* (1974), do brasileiro Osman Lins.

Essas obras apresentam-se como supostos manuscritos que se empenham em narrar à história de outros manuscritos. Mas as aproximações entre as duas obras extrapolam o recurso ao manuscrito. Podem ser percebidas, nos dois textos, semelhanças teóricas e referências literárias comuns, que a uma primeira e ingênua visada, não pareceriam mais que uma coincidência e, no entanto, trata-se da partilha de um imaginário, que nem mesmo a imposição do distanciamento físico e linguístico entre os dois autores é capaz de superar.

Enquanto o romance de estreia do já renomado filósofo italiano tornou-se imediatamente um *best seller*, a obra de Osman Lins, publicada quatro anos antes, parece ainda restrita ao circuito acadêmico, tornando *A rainha dos cárceres da Grécia* um riquíssimo objeto de estudo, mas pouco familiar ao público, assim como o próprio autor.

¹ Graduada em História (UEG), Mestranda em Teoria Literária e Literaturas (UnB) sob a orientação da Prof^a Dr^a Fabricia Wallace Rodrigues. Contato: lilianmonteirodecastro@gmail.com.



O romance de Lins, escrito em forma de diário, com entradas que mostram datas muito próximas à época de sua publicação, é narrado por um professor que se esforça em permanecer anônimo enquanto produz a crítica do romance inédito, de sua companheira Julia Marquezim Enone, também intitulado *A rainha dos cárceres da Grécia*. O manuscrito do romance de Julia só se torna acessível ao leitor pelo diário, pelo registro de memória do seu pretense crítico e se revelará também perdido, como o manuscrito buscado por Adso Melk, o narrador criado por Eco.


O monge Adso, já velho, decide narrar os eventos por ele testemunhados em sua juventude e que se inscreveram profundamente em sua memória. Deseja confessar, mesmo ainda não compreendendo completamente, os eventos que se passaram no ano de 1327. A busca pelo manuscrito que seria o segundo livro da *Poética*, de Aristóteles, da qual participou com seu antigo mestre Guilherme de Baskerville, desencadeou uma série de mortes que parecia reger-se pela ordem das sete trombetas do Apocalipse de João, livro bastante simbólico ao imaginário medieval e que apregoa a vinda do anticristo.

Nos dois casos, os textos se manifestam como registros da memória de narradores que se remetem a um futuro leitor; são forjaduras de autobiografias, falso testemunho declarado, ironicamente exposto no romance Lins:

Declina o romance atual do que foi ponto de honra no passado e respondeu por tantas dissimulações mais ou menos ingênuas (confissões de personagens, manuscritos encontrados pelo escritor), com o fim de legitimar a história e as “recordações” do leitor, pronto a restaurar, solicitado pelo texto (uma hipótese?), segmentos insuspeitos do mundo. O escritor ostenta os seus artifícios, prestigiados na hierarquia nova do gênero. Impõe, com isto, sua presença, e parece dizer a cada um de nós: “Não acreditais em mim? Melhor. Isto é fala e artifício”

O fenômeno, atual, talvez constitua, em última análise e sob nova configuração, o regresso da narrativa à sua origem e à sua verdadeira natureza. Acreditava o rei em Sherazade? (LINS, 2005, p. 71)

O romance atual não declina completamente de quaisquer das dissimulações descritas no trecho, pois o próprio Lins as emprega em seu texto. O que se perdeu foi a ingenuidade na utilização de tais artifícios, que assumem agora conscientemente sua natureza ficcional. O manuscrito encontrado tornou-se há muito um modelo, um arquétipo da literatura ocidental, que remete necessariamente ao clássico *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes:



Trata-se de um flagrante caso de ironia intertextual, uma vez que o *topos* (ou seja, o lugar comum literário) da descoberta do manuscrito possui uma história respeitável. A ironia é dupla, e também constitui uma sugestão metanarrativa (...). (ECO, 2015, p. 30)


Nos dois romances é possível perceber a utilização do duplo código: a utilização concomitante dos recursos da metanarrativa e da intertextualidade. São textos que se reconhecem escritos e refletem sobre sua própria natureza, possuindo “autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas” (HUTCHEON, 1991, p. 22) e que dialogam com outros textos, em “citações diretas de outros textos famosos ou referências mais ou menos transparentes a eles” (ECO, 2013, p. 30), pois, “não raro os livros falam de livros, ou seja, é como se falassem entre si” (ECO, 2015, p. 318).

Muitas vezes, Adso, o narrador de *O nome da rosa*, fala diretamente ao leitor, enquanto o anônimo professor, narrador osmaniano, adota um tom mais neutro, sem abrir mão de um leitor ideal: “Quero um ensaio onde, abdicando da imunidade ao tempo, e, em consequência, da imunidade à surpresa e à hesitação, eu estabeleça com o leitor – ou cúmplice – um convívio mais leal” (LINS, 2005, p. 14).

A memória narrada, seja ela pessoal, coletiva ou histórica, “real” ou fictícia, no manuscrito é um álibi de verossimilhança, um engodo para seduzir o leitor, para iludi-lo, principalmente quando esse manuscrito está datado, pois daí passaria a existir um referencial exterior ao texto, associando-o a um período histórico determinado, onde a verdade da obra coincidiria com a “verdade histórica”, verificável por fontes materiais, por documentos. Segundo Roland Barthes (1987), essa manobra não seria mais que uma “ilusão referencial”, um pormenor realista que em certa medida, até poderia contrariar o seguinte postulado aristotélico:

Com efeito, o historiador e o poeta diferem entre si não por descreverem os eventos em verso ou em prosa (...), mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido. (...) a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular. (ARISTÓTELES, 2015, p. 97)

Mas verossimilhança aristotélica, que se referia às narrativas tradicionais, aos *mithoi*, como enredos das tragédias, diferindo a arte poética da historiografia, carece, frente ao romance contemporâneo de uma nova interpretação. Não se trata de corrigir Aristóteles, mas de compreender que para a sociedade ocidental contemporânea, sua




narrativa original não se sedimentou pelo discurso oral, tornando-se uma mitologia, mas converteu-se em narrativa histórica, transformada de particular em universal, ao narrar as origens dos povos ocidentais como uma só. Assim, o poeta, o fabricante, o efabulador continua se servindo do *mithos*, na tessitura de suas tramas.

Umberto Eco adverte que a ilusão referencial criada por uma data, ambientando a narrativa em um tempo preciso, seria também uma maneira de a restringir, “pois num determinado período histórico certas coisas podem acontecer, mas outras não” (2013, p. 26). Se situada tanto em *26 de abril de 1974* quanto no findar do ano do Senhor de 1327, as possibilidades de uma narrativa ancorada numa data específica, acabam por se conformar à “verdade histórica” implícita naquela data.

Assim, são as datas especificadas pelos narradores de *O nome da rosa* e de *A rainha dos cárceres da Grécia*, que justificam e permitem a incidência da narrativa histórica na narrativa ficcional, como índice de verossimilhança, compondo o que Hutcheon (1991) denomina *metanarrativa historiográfica*, reunindo personagens e eventos ficcionais e reais, num universo possível, onde a história serve “como um arquétipo do pólo “realista” de representação” (WHITE, 2001, p. 105).

Enquanto o romance de Umberto Eco desvela uma época de incertezas tanto políticas quanto filosóficas, bem como a proliferação e o endurecimento das práticas dos tribunais inquisitoriais, o romance de Lins denuncia o inferno burocrático, o desamparo da população e a repressão nos tempos da ditadura. Existe então uma crítica à historiografia que também pode ser compreendida como intertextualidade, posto que a história é “um artefato verbal que pretende ser um modelo de estruturas e processos há muito decorridos” (WHITE, 2001, p. 98), ou seja, nada mais, nada menos que texto.

Mas a intertextualidade só funciona para o leitor que reconhece a matriz. É necessário que o leitor perceba a referência e o modelo, que ele possua uma memória própria à literatura, para participar do que Eco chama de *jogo de caixas chinesas*: o texto dentro do texto, dentro do texto. Essa memória *de* literatura advém das leituras prévias de cada indivíduo, mas também da incorporação de textos e personagens ao imaginário ocidental, como o já referido *Dom Quixote* e também Dante Alighieri e *A divina comédia*, duas das matrizes textuais que podem ser encontradas em *A rainha dos cárceres da Grécia* e em *O nome da rosa*, com facilidade. *Dom Quixote* e *A divina comédia* – bem como o nome de seu autor – são obras já estão cristalizadas no imaginário ocidental de



tal forma, que já fazem parte da memória do leitor ocidental, sem que para isso seja necessário recorrer ao texto original. Mas no caso de Umberto Eco e Osman Lins, pontualmente, é flagrante que essa memória de literatura partilhada pelos autores, além de mais refinada, é também mais específica.


O jogo de suas próprias caixas chinesas, revela um “parentesco” tanto na produção romanesca quanto na consistente argumentação teórica nela contida, pois conforme afirma Barthes “Não há texto sem filiação (...), de geração espontânea” (2005, p. 23), todo texto descende de outro texto. Existe uma ascendência comum aos dois romances: o escritor argentino Jorge Luis Borges, transformado no personagem Jorge de Burgos em *O nome da rosa* e citado textualmente em *A rainha dos cárceres da Grécia*, quando a própria narrativa se questiona a respeito de sua intertextualidade:

Como traduzir certos entretons e propósitos senão contrastando-os, opondo-os a uma certa tradição, ou seja, a uma *autoria*? Os mesmos versos não são os mesmos versos, venham do epígono de Etienne Alane ou de Hugo. É o que nos afirma, a seu modo, um argentino que entende dessas coisas, Jorge Luis Borges, no conto em que Ménard, palavra por palavra, escreve o romance de Cervantes. (LINS, 2005, pp. 11-12)

Outra referência a Borges presente nos dois romances, é o labirinto, que se apresenta tanto nos textos, como na arquitetura das obras. Eco (2015), em seu *Pós-escrito a O nome da rosa*, obra que nas edições mais recentes tornou-se um anexo do romance, explica que existem três tipos básicos de labirinto: o labirinto de Teseu, projetado por Dédalo, o maneirista e o rizomático de Deleuze e Guatari.

No labirinto clássico, o intuito de Teseu é chegar ao centro conduzido pelo novelo de Ariadne, referência utilizada pelo narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia*, no intuito de não se perder no texto de Julia: “Ocupar-me do livro oferece vantagens evidentes. O texto impedirá que eu me embarace entre as recordações e imagens conservadas, dédalo a disciplinar” (LINS, 2005, p. 8). Mas a esperança do narrador mostra-se vã, uma vez que a confusão entre suas memórias e os trechos do romance de Julia se ramificam em mais memórias, arquitetando um labirinto mais parecido com o modelo rizomático proposto por Deleuze e Guatari: uma rede sem centro, sem periferia e sem saída, onde essas memórias vão se diluindo, esvanecendo.

Umberto Eco propõe para sua obra dois modelos de labirinto: “O labirinto de minha biblioteca ainda é um labirinto maneirista, mas o mundo no qual Guilherme parece




estar vivendo já é estruturado em rizomas” (2015, p. 550). A biblioteca labiríntica, inspira-se obviamente no conto *A biblioteca de Babel*, de Borges, com suas salas geométricas, e não podendo ser infinita como a borgeana, se contenta em ser a maior biblioteca da cristandade. E como os labirintos maneiristas, seus becos sem saídas podem ser contornados pelo fio de Ariadne. Também maneirista é a arquitetura do texto, pois mesmo interpretando equivocadamente os signos, Adso e Guilherme são conduzidos ao centro do labirinto textual: Jorge e o manuscrito.

Aliás, a interpretação de signos é uma premissa teórica dos dois romances em questão. São oferecidas ao leitor trilhas de migalhas, signos de signos, rumo a interpretações diferentes às oferecidas pelos protagonistas, mas há uma diferença entre as duas obras: enquanto as trilhas oferecidas por Eco convergem sempre para Jorge, a biblioteca e o manuscrito, muitas das trilhas deixadas por Osman Lins terminam sem que levem realmente a um destino, como se fossem pistas falsas, vestígios que se apagam antes mesmo que o leitor possa se aventurar a segui-los. E é justamente o apagamento que constitui o ponto de distanciamento entre os romances.

Apesar de velho, Adso parece se lembrar vividamente dos fatos e do espaço onde ocorreram. E ao leitor, no início do romance, é apresentado um mapa para que os eventos possam ser localizados com exatidão, assim como o deslocamento das personagens através dele. O artifício de Eco deriva da mnemotécnica, ou a arte da memória, surgida na antiguidade clássica e utilizada pela retórica para a memorização precisa de longos discursos. A técnica consiste em dispor ordenadamente imagens marcantes em espaços mentalmente construídos e “percorrer” o caminho de uma imagem à outra, na medida em que o discurso avança. Exatamente o que o narrador do romance faz, utilizando uma figura de retórica clássica denominada hipotipose, que tem por meta “colocar diante dos olhos” um objeto descrito.

Já o narrador de Lins, tenta se apagar desde o princípio do romance, permanecendo anônimo, mas tentando salvar a memória que ainda possui de sua amada Julia. A análise formal do manuscrito que inicialmente havia sido proposta transforma-se numa busca pelas memórias e elementos autobiográficos da autora, morta “cinco meses depois de dar por terminada a sua obra” (LINS, 2005, p. 133). Avançando o tempo marcado nas entradas de diário que estruturam o romance, avança também a deterioração e o apagamento da memória do narrador. A gata Memosina, personagem do romance de Julia



Enone que se revela tardiamente ao leitor, e cujo nome evoca Mnemosine – titã que personifica a memória no panteão grego – metaforiza esse apagamento. A gata desmancha-se, e com ela, o tempo, o espaço e a sanidade do narrador que numa, dentre as tantas trilhas de migalhas, já se reconhecia um construto textual:

(...) uma obra que se apresentasse desdobrada, construída em camadas e que fingisse ser a sua própria análise. Por exemplo: como se não houvesse Julia Marquezim Enone e *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, como se o presente escrito é que fosse o romance desse nome e eu próprio tivesse existência fictícia. (LINS, 2005, p. 55)

No entanto, é preciso ressaltar que a comparação aqui proposta entre os romances *A rainha dos cárceres da Grécia* e *O nome da rosa*, baseia-se nas memórias de literatura – como também nas premissas teóricas – compartilhadas pelos dois autores e não em uma influência mútua. Apesar de constar entre as referências bibliográficas de *Lima Barreto e o espaço romanescos*, de Osman Lins o livro *Obra Aberta*, Lins não chegou a ver a estreia do filósofo no campo da ficção, falecendo em 1978. Também não há quaisquer indícios que corroborem uma suposta leitura das obras de Osman Lins feita por Umberto Eco: pelo menos nenhum registro. Como já dito, o que se pode inferir é um parentesco em suas respectivas produções literárias, que se deve sobretudo à influência do autor argentino Jorge Luis Borges. Influência e intertextualidade que só fazem visíveis aos outros leitores de Borges.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance II: a obra como vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.


BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.



HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa I: a intriga e a narrativa histórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RICOUER, Paul. *A história, a memória, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

WHITE, Hayden. *Tópicos do discurso: ensaios sobre a ciência da cultura*. São Paulo: Edusp, 2001.

YATES, Frances. *A arte da memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

A CRÔNICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA E SEUS NOVOS “ESPAÇOS”

Luis Eduardo Veloso Garcia (UNESP/Araraquara)¹

Resumo: Relacionada ao suporte do jornal impresso como um elemento definidor de seu estilo e característica, o gênero crônica viu, nas últimas décadas, a abertura de novos suportes para a sua produção integral através da Internet. O trabalho em questão procurará apontar, então, uma leitura sobre os novos espaços que compreendem a crônica brasileira contemporânea, levando em consideração duas perspectivas de significação de espaço: o espaço onde a crônica é produzida na atualidade, os seus suportes, a sua materialidade, e os espaços representados dentro do espaço literário do texto, dos quais o ciberespaço se apresenta como um caminho incontornável no tempo presente.

Palavras-chave: Crônica brasileira. Literatura contemporânea. Espaço. Suporte.

A crônica brasileira e seus suportes

Suporte: material que serve de base para a impressão do texto; tipo de página (de jornal, revista ou livro) em que o texto é publicado.


Jorge de Sá

Quando o teórico Jorge de Sá escreveu, em 1985, essa definição sobre suporte, que se encontra presente no livro *A Crônica*, não existia a mínima suspeita de que um dia os suportes digitais seriam da maneira que se conhece atualmente e, mais ainda, fossem capazes de abrigar o gênero crônica com tanta capacidade.

O entendimento de suporte passa, então, pelo material no qual será colocado o texto, levando em consideração o tipo de página. Se para Jorge de Sá, no ano em que lançou seu livro, os tipos de páginas existentes para a crônica eram o jornal, a revista e o livro, como ficará uma atualização desse princípio pelos olhos da segunda década do século XXI, mais de 30 anos depois da afirmação do autor? Essa é uma das perguntas centrais que este capítulo procurará responder.

Além da questão do material, pode-se pensar alguns desdobramentos partindo dos suportes, como é o caso da reflexão de a qual público a crônica se dirige e o modo pelo qual a comunicação com ele ocorre (a linguagem usada). Tais preocupações colaboram para uma leitura da relação da crônica com o mercado, afinal, se existe um texto sendo transposto para um suporte, conseqüentemente, existirá um público-alvo que configura esse esforço de trazer o material para as páginas (sejam elas impressas ou digitais).

¹ Graduado em Letras/Francês (UENP), Mestre em Estudos Literários (UEL) e doutorando em Estudos Literários (UNESP/Araraquara). Atualmente professor de Literatura Brasileira na UENP-Jacarezinho. Contato: luis.garcia@uenp.edu.br.



A literatura pode exemplificar bem isso com seus nichos de públicos direcionados ao consumo de diversas frentes, dos livros para leitores de best-sellers até aqueles livros teóricos que têm o consumo direcionado aos meios acadêmicos.


No entanto, quando o assunto do entendimento mercadológico é apontado para a crônica, a situação se torna ainda mais complexa, pois sua origem junto ao jornal a entrelaça a todos os sentidos do jornalismo, que por si só carrega uma intenção mercadológica antes mesmo de atingir qualquer possibilidade literária. Isso não significa, obviamente, que o valor literário não se configura nesses textos, pois como nos lembra Humberto Werneck (2014), “a crônica é uma literatura que nasce nesse espaço seco e úmido, entre a terra, que é o jornalismo, e a água, que é a literatura. Ela brota nesses vazios”.

Saber quem são os consumidores dos suportes em que a crônica é produzida pode ser um princípio mercadológico necessário para chegar a um consenso teórico do gênero, afinal, ao nascer no espaço legitimamente mercadológico do jornalismo, sua própria linguagem não pode seguir o caminho de outros gêneros literários.

Entre as hipóteses fundamentais que defendo no trabalho, uma delas é a de que os suportes pautam, diretamente, algumas características primordiais dos textos que carregam, e com a crônica isso não é diferente, como poderá ser visto aqui em sua relação com o suporte impresso dos jornais e os suportes digitais que se configuram no tempo presente.

A narração dos fatos locais, que atingiam diretamente autor e leitor, foi uma das primeiras formas que a crônica usou para atrair a atenção necessária pela empatia construída com o público consumidor do jornal. No mesmo processo, vieram características como a linguagem coloquial, a procura estilística do diálogo, a leveza no trato dos assuntos e, obviamente, as dimensões curtas do tamanho do texto para que a sua leitura fosse rápida. Todos esses pontos afirmavam – ainda afirmam? – o caráter mercadológico do texto cronístico.

Como pode-se observar, esses traços canônicos estão intimamente ligados ao jornalismo, e conseqüentemente, ao suporte inicial da crônica, o jornal impresso. Uma das dúvidas a serem respondidas é se houve alguma alteração desses atributos na passagem do gênero para o suporte digital.




Para apresentar uma linha histórica da crônica relacionada aos suportes em que foi transposta no decorrer dos anos de sua prática, tem-se que apontar o jornal impresso como o pontapé inicial, a passagem para os livros e revistas na sequência, até chegar aos suportes digitais com seus e-mails, blogs, páginas especializadas e redes sociais (como o *Facebook*, por exemplo).

A intenção do trabalho para elucidar as questões do gênero juntamente com o suporte do jornal impresso é confirmar, não só as configurações formais que marcam até hoje a crônica, mas também a compreensão dos trâmites mercadológicos que a delimitaram, sempre com a preocupação de destacar que esses não foram capazes de barrar a qualidade literária demonstrada por grandes cronistas no decorrer dos anos de sua prática.

Com o intuito de ultrapassar a defasagem temporal da teoria dos suportes para a crônica levantada por Jorge de Sá, pode-se ver a definição de “suporte” encontrada no *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* (2009, s/n), que além da parte semelhante, na qual diz que se trata de uma “base física na qual se registram informações impressas, manuscritas, fotografadas, gravadas etc”, já aponta para os suportes digitais, ou que suporte também pode ser visto em computadores através de “material, como disco, fita magnética etc., destinado a receber a informação”.

Os suportes que irei tratar estão relacionados às bases encontradas nas páginas digitais que, não necessariamente, precisam ser transpostas a outro material para se configurar a representação textual (diferentemente dos objetos listados no dicionário citado anteriormente – disco, fita magnética), ou como define o *Dicionário Online Caldas Aulete* (s/a, online), a “página digital” trata-se de um “documento que se pode acessar na *web* da internet”.

Minha leitura dos suportes digitais em que a crônica é representada nas páginas da web seguirá o trajeto histórico que acompanha a popularização da Internet em nosso país, mais precisamente da segunda metade da década de 1990 até os dias atuais, cuja sequência de suportes observados será a seguinte: primeiramente, a presença do gênero nos e-mails, com um grande número de correntes (muitas delas, com textos apócrifos, como será observado); depois, a consagração da crônica nos blogs (a tal ponto de ganharem o neologismo “blônicas”, formado pela soma da palavra blog com crônicas);



e por último, a maneira como as redes sociais – e, mais precisamente, a linguagem básica do *Facebook* – consomem e praticam o gênero.

Outra característica básica da crônica que envolve diretamente seu relacionamento com o jornalismo e que deve ser pensada: o retrato subjetivo do cotidiano local do cronista.


Esse traço é visto pelos teóricos canônicos do gênero como um espelho natural do jornalismo, como já citei no início desse trecho, pois ao trazer o espaço de convivência do próprio autor em seu dia a dia – espaço esse limitado, inicialmente, a sua rua, bairro ou cidade –, constrói-se a empatia necessária com o público que conhece e divide os mesmos trajetos, exatamente como funciona nos procedimentos jornalísticos – as notícias atraem o interesse de seus consumidores conforme a proximidade com suas realidades.

Por se tratar de um reflexo contundente do jornalismo e as teorias sobre essa temática terem sido desenvolvidas em épocas em que os suportes digitais não tinham representação para o gênero, o caráter urbano acaba ganhando força nessa leitura, já que os estudiosos da crônica não tinham a possibilidade de definir um espaço virtual contundente dividido entre o cronista e seu leitor por meio de interações reais e dinâmicas.

Delimitar a concepção da teoria da crônica para a sua leitura de espaço local representado pelo cotidiano do cronista servirá não só como um complemento necessário dos desdobramentos dos suportes em que o gênero se firma, mas também, como um direcionamento para a pergunta chave: se os espaços da internet se configuram como locais de convivência e a crônica tem como suportes esses locais, a configuração de espaços locais retratados dentro do texto pode sofrer alguma alteração?

A crônica contemporânea brasileira e seus novos espaços

Após a passagem pelos suportes em que a crônica é reproduzida, irei tratar nesse trecho das novas configurações de espaço que atingem a crônica contemporânea, tanto pela materialidade dos suportes em que ela é vista nos dias atuais, quanto pela representatividade dos locais que são retratados no espaço literário do gênero no tempo presente.



Como apresenta o *Dicionário Online Caldas Aulete* (s/a, online), o “espaço” pode carregar diversas definições específicas, entre elas, a ideia de ser uma “área de influência ou atuação de um grupo, uma atividade, conhecimento, arte etc. (espaço literário; espaço das crianças)”.


Quando definido como “área de influência ou atuação de um grupo”, a ideia de território dividido por uma comunidade que traz a interação humana em sua maneira mais viva pode ser lida. Quando definido como “uma atividade”, encontra-se nele o olhar para uma possível base onde se produz algo, onde uma atividade se concretiza. Quando definido como “conhecimento, arte”, pode-se pensar a forma que um local (do qual o “grupo” faz parte) é representado numa “atividade”. Procurarei entrelaçar neste trecho as três perspectivas de espaço citadas, todas elas por meio do direcionamento do olhar para o modo em que se pode compreender a crônica contemporânea brasileira.

A ideia do espaço como “área de influência ou atuação de um grupo” será abordada pelas leituras que levantarei das construções sociais da Internet, entendendo nela um verdadeiro modelo de interação social a ser considerado nessa época, afinal, uma plataforma comunicacional com tanto alcance no cotidiano das pessoas com certeza influencia as ações de quem a usa.

Ao partir da reflexão de que o cronista retrata em sua obra o recorte do cotidiano que o cerca e, que por isso mesmo, traz os locais que são compartilhados por ele e os leitores que consomem o texto, a leitura proposta para um olhar na contemporaneidade que leve em consideração os locais da Internet como possíveis concretizações redimensionadas desse exercício cronístico pode se fazer possível.

Se na teoria do gênero os espaços da cidade eram o reflexo das socializações dinâmicas que o autor precisava captar para criar a empatia necessária na crônica, como pode-se falar de socializações humanas nos tempos atuais sem perceber o quanto os lugares da *web* demarcam esse caminho?

Para chegar a esse entendimento, a primeira abordagem que trago será relacionada à definição do espaço da Internet, procurando entender essa nova dimensão geográfica na qual pessoas se encontram e trocam experiências, com interações que, apesar de serem feitas na virtualidade, não podem ser consideradas como inexistentes, afinal, como destaca Pierre Lévy, “uma comunidade virtual não é irreal, imaginária ou ilusória” (LÉVY, 1999, p.130).



As interações do espaço virtual, por mexerem diretamente com os envolvidos e trazerem os preceitos de comunidades devidamente recriados naquele local, tornam-se um novo cenário a ser visto no espaço literário da crônica que não pode ser ignorado pelo cronista, e um dos motivos que realça essa escolha está relacionado aos suportes em que o gênero é encontrado e consumido nos dias atuais.

O segundo ponto a discutir, então, refere-se à ideia do espaço como “uma atividade”, vista nos suportes em que a crônica é produzida nos dias atuais, compreendendo ainda a participação dos jornais, revistas e livros em sua base, mas com os novos meios digitais, como os jornais e revistas online, sites e, principalmente, os caminhos das redes sociais.


Nessa parte, se faz necessária uma reflexão sobre as questões atuais de mercado do próprio veículo do jornal, na busca por entender a necessidade de sua transposição para o espaço digital e de que maneira essa passagem chega mercadologicamente para os locais conhecidos das redes sociais.

Impossível não destacar, também, que a participação dos cronistas contemporâneos tem um direcionamento para o diálogo com um público consumidor que não se refere mais claramente ao mesmo público que se encontrava no jornal, mas sim, a um público que interage e coloca em dinâmica real os preceitos das comunidades virtuais em suas participações diretas com o autor pelas redes sociais.

A influência do público e do cronista que dividem o mesmo tempo presente marcado pelo diálogo feito pelos espaços virtuais, com suas próprias linguagens, temas e atitudes, de alguma maneira aparecerá retratada na crônica, afinal, ela precisa colocar em seu espaço literário o cotidiano que é vivido e reconhecido não só pelo seu autor, mas também, por aqueles que compartilham o entendimento do mesmo recorte local.

A definição do espaço de “conhecimento, arte”, através do entendimento da forma que esse novo cotidiano local (que também se coloca como global, como será visto nas teorias dos espaços da Internet) é representado no espaço literário da crônica contemporânea brasileira.

Esse caminho consiste da compreensão dos novos espaços que podem ser observados no gênero atualmente, sendo iniciado pelo levantamento das ideias de três dos principais teóricos sobre a questão do espaço da Internet que procuram elucidar sua



leitura social e as formas de interações humanas que se concretizam nessa tecnologia: Howard Rheingold, Pierre Levy e Manuel Castells.

Como destaca Howard Rheingold, percebe-se atualmente “agregações sociais que emergem da ‘Rede’” formadas por um número significativo de sujeitos que colocam em prática relações pessoais através de ambientes virtuais que consistem “em usuários separados geograficamente” (RHEINGOLD, 1996, p.11).

Segundo Pierre Levy, o que se observa agora é “um processo histórico de desvinculação entre localidade e sociabilidade na formação da comunidade: novos padrões, seletivos, de relações sociais substituem as formas de interação humana territorialmente limitadas” (LÉVY, 1999, p.105).

Para Manuel Castells, “a Internet é um meio de comunicação que permite, pela primeira vez, a comunicação de muitos com muitos, num momento escolhido, em escala global” (CASTELLS, 2015, p.7).


Um caminho importante das proposições desses três nomes é a compreensão do fato de o local se transformar para uma perspectiva global, pois a Internet trabalha com um princípio comunicacional globalizado, no qual as fronteiras geográficas para a interação entre pessoas são devidamente quebradas.

Após o entendimento da influência cultural da Internet diante da sociedade, é importante abordar quais são os suportes em que a crônica circula nos dias atuais, com um destaque especial para os novos suportes digitais e, conseqüentemente, a lógica de mercado que é respeitada por esse gênero no tempo presente.

Entre os pontos a serem vistos, merece destaque a reflexão das grandes dificuldades mercadológicas que o suporte do jornal impresso passa nos últimos anos por causa do advento da Internet como um suporte comunicacional mais dinâmico, e de que maneira ele procura na própria Internet sua sobrevivência.

Também se faz necessário olhar a maneira em que a crônica é consumida nos suportes digitais, levando em consideração o modo que o público chega até ela e, conseqüentemente, faz um trabalho de repercussão do texto completamente diferente do que é feito no jornal impresso.

A leitura apresentada sobre a intencionalidade do cronista em trazer para o espaço literário de seu texto o recorte do “miúdo do cotidiano” que o cerca se mostrará fundamental, pois considero que ela continua com a mesma validade, acrescentando,



somente, algumas novas noções de espaços em que o dia a dia das pessoas pode ser refletido e compartilhado pela perspectiva de comunidade – nesse caso, mais especificamente, para o olhar do espaço da Internet já ser parte, também, constituinte do cotidiano das pessoas.

Hipóteses para a perda de referência local na crônica contemporânea brasileira


Como discuti no trecho anterior do trabalho, a cibercultura é uma realidade muito forte de nosso tempo, a ponto de ressignificar noções de espaço (os novos limites territoriais que são universais e sem barreiras físicas do ciberespaço) e de comunidade (onde todas as dinâmicas sociais se concretizam dentro das comunidades virtuais).

Tal imponência da sociedade de rede, por atingir de maneira direta as pessoas que têm a possibilidade de contato com sua tecnologia (e, também, as pessoas que não podem ter esse acesso, e tornam-se, conseqüentemente, uma leitura da exclusão social dos dias atuais, como bem lembra Castells), não vai deixar a figura do cronista escapar imune de seus princípios, afinal, um sujeito contemporâneo que usa como matéria básica de trabalho na escrita as noções de sociabilidade do tempo presente em que se encontra, o diálogo vivo com a comunidade que interage e os espaços que cercam o seu cotidiano estará intimamente exposto aos percursos, relações e espaços da Internet.

A crônica, então, absorverá em seus limites representativos de espaço aquilo que condiz com o momento em que é produzida, pois necessita travar o diálogo direto com o leitor do tempo presente, assim como sempre exigirá os trâmites jornalísticos, dos quais ela nunca se virá livre exatamente.

Por isso, a conclusão inicial a que chego é de que o espaço literário do gênero não só retratará os caminhos do ciberespaço como, também, pela imponência da cibercultura pautando seu novo entendimento de público consumidor, direcionará, muitas vezes, o diálogo e o olhar cotidiano para as dimensões das comunidades virtuais, vendo nas redes sociais uma possibilidade dinâmica para essa nova estruturação formal.

A perda de referência local geográfica do cronista contemporâneo brasileiro pode ser nada mais do que a alteração do olhar cotidiano da sua comunidade local (referida na cidade em que vive) para o olhar cotidiano da sua comunidade virtual, na qual ele se faz atuante e traz as interações reais que tanto vibram e alimentam essa forma de texto.



No entanto, tentar delimitar esse sujeito contemporâneo pode ser uma tarefa um pouco mais complexa, pois ao mesmo tempo em que a leitura de sua nova configuração relacional é possível nas comunidades virtuais, a tal ponto das representações de seu espaço literário atingirem o texto, a falta de referência local geográfica também abre uma brecha para outras possibilidades de leitura desse sujeito.


Portanto, outras hipóteses cabíveis para a compreensão do homem contemporâneo sobre a sua perda de referência local se fazem presentes na crônica lida dos dias atuais. As duas ideias que levantarei aqui e, conseqüentemente, procurarei interpretar nos limites textuais do espaço literário do gênero em questão, são as teorias da desterritorialização e a gentrificação.

Esses dois termos estão relacionados a noções teóricas de outras áreas de conhecimento que não são a literatura, como o caso da geografia, da sociologia, da filosofia e da arquitetura, porém, é fácil encontrar reflexões sobre a desterritorialização dentro da teoria do romance, do conto e da poesia contemporânea, por exemplo, diferentemente da gentrificação.

Segundo a definição básica do *Dicionário Online Caldas Aulete* (s/a, online), a desterritorialização pode ser definida como o “ato ou efeito de desterritorializar, anular ou reduzir os limites territoriais”. Félix Guattari, um nome central na reflexão dessa condição espacial, considera que “o ser humano contemporâneo é fundamentalmente desterritorializado” (GUATTARI, 1992, p.169).

Tal ato também ganha sua dimensão interpretativa na cibercultura de Pierre Levy, que entende não haver a possibilidade de construção de uma comunidade virtual “sem interconexão [...], sem virtualização ou desterritorialização” (LÉVY, 1999, p.134). A perda de referência local é, então, o impulso inicial para o desejo de construir uma sociabilidade dinâmica com pessoas de outros pontos geográficos do mundo – partindo do pressuposto da universalidade da Internet, que estende essa comunicação para qualquer distância territorial possível.

Na literatura contemporânea, as inúmeras interpretações que se encontram da desterritorialização passa pela ideia de “confronto”, pelo fato de o personagem (ou o próprio autor personificado no texto) não conseguir se sentir em casa em lugar algum na contemporaneidade, já que suas angústias o colocam em batalha direta com tudo em sua volta.




Não existe espaço local que acolha o autor com as situações que ele confronta em seu dia a dia, tornando o cotidiano uma eterna luta. Como apontarei adiante no último capítulo do trabalho, esse posicionamento de confronto – principalmente pelas temáticas políticas em pauta no momento atual da rede social em que dialogam – será fundamental para definir alguns dos cronistas analisados, que discutem e se posicionam constantemente, por meio de seus discursos contra todos os incômodos que os cercam, deixando de lado o retrato subjetivo de seu espaço local (não importa mais a leitura da rua, do bairro ou da cidade em que mora o cronista se a pauta política em discussão na comunidade virtual em que se encontra é mais importante a ser falada para criar o diálogo direto com o leitor de sua obra).

As perguntas que ficam a serem problematizadas sobre a desterritorialização aqui são: por que uma característica tão em voga nas teorias sobre a contemporaneidade não ganha reflexão no gênero literário que mais se alimenta do tempo presente? Se a crônica dialoga com os leitores de sua época e essa época está marcada pelo símbolo da desterritorialização nas produções literárias contemporâneas, onde acontece a lacuna que faz com que a crônica tenha essa leitura ignorada por estudiosos da literatura brasileira hoje?

No caso da gentrificação, a questão de perda da referência local é vista por outro caminho. Para o *Dicionário Online Caldas Aulete (s/a, online)*, trata-se de um “processo de recuperação do valor imobiliário e de revitalização de região central da cidade após período de degradação; enobrecimento de locais anteriormente populares”.

Se para a desterritorialização a palavra-chave era “confronto”, para a gentrificação preciso me debruçar em outro termo, mais precisamente, a palavra “conforto”. Sua ideia básica é, portanto, repetir padrões de construções de classes mais favorecidas em espaços que não teriam esse modelo de vivência para que, através da sensação de “conforto” que estes espaços carregam, ganhem uma revitalização de público do local.

Os paralelos com os limites territoriais do ciberespaço, principalmente com a ideologia da sociedade de rede de Manuel Castells por abranger a intenção econômica e mercadológica em sua construção, tornam-se possíveis em reflexões como a de Neil Smith, que considera que a “gentrificação e a renovação urbana representam o exemplo mais desenvolvido da rediferenciação do espaço geográfico”, pois dimensionam “a



expansão geográfica absoluta como a principal expressão espacial da acumulação de capital” (SMITH, 2007, p.19).

Como é destacado, então, nas principais discussões sobre o termo, trata-se de um fenômeno muito recorrente nas principais metrópoles, sendo o espaço da cidade grande, mais especificamente seus espaços centrais, laboratórios para obras de “modernização do espaço urbano”. O que se vê na gentrificação é, então, um caminho que, para afirmar o conforto estabelecido nos modelos mais institucionalizados de leitura arquitetônica, apaga a ideia identitária do local onde ela se impõe.

Um bairro de periferia de uma grande cidade ou uma orla marítima pode perder rapidamente suas marcas de identidade quando construções com traços legitimamente gentrificados se apresentam em suas áreas. Por isso, tenho aqui um apontamento polêmico a se fazer sobre os caminhos da crônica contemporânea: o cronista, ao apagar as demarcações locais, pode estar se preocupando em criar um “conforto” maior ao seu leitor que vem do espaço digital das comunidades virtuais, espaço este que repete as lógicas das metrópoles com os mesmos símbolos e modos de pensar a geografia, pois ela, para ter uma leitura global, vai perdendo cada vez mais suas marcações de identidade própria no intuito de ser um produto melhor, mais “confortável” aos seus usuários.

A pergunta a ser respondida é: será que o apagamento do espaço local do autor da crônica não fala muito de sua intenção de vender um produto mais “confortável” ao seu leitor do espaço digital ao não “confrontá-lo” com leituras do espaço local? E este cronista será que não apaga sua própria identidade ao tentar um discurso de “conforto” direcionado aos seus leitores?

Referências bibliográficas

CALDAS AULETE. **Aulete Digital - Dicionário contemporâneo da língua portuguesa: Dicionário Caldas Aulete**, versão online. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/> Acesso em: 30 ago. 2017.

CASTELLS, Manuel. **A galáxia da Internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2015.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.



HOUAISS, Instituto Antonio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa: versão 3.0**. São Paulo: Objetiva, 2009.

LEVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

RHEINGOLD, Howard. **A comunidade virtual**. Lisboa: Gradiva, 1996.

SÁ, Jorge de. **A crônica**. São Paulo: Ática, 1985.

SMITH, Neil. “Gentrificação, a fronteira e a reestruturação do espaço urbano”. **GEOUSP - Espaço e Tempo**, São Paulo, nº 21, 2007, p. 15-31.

WERNECK, Humberto. A internet fez a crônica reviver.... **Folha de São Paulo**, São Paulo, online, 9 set. 2014.

ENTRE A FICÇÃO E O VIVER COTIDIANO: A OBRA *OS VIZINHOS*, DE DUNGA RODRIGUES

Maria Elizabete Nascimento de Oliveira¹

Resumo

O nosso objeto de reflexão é a obra *Os vizinhos*, escrita em 1977, por Maria de Arruda Deschamps Rodrigues, conhecida popularmente como Dunga Rodrigues. O mote da narrativa é a cidade de Cuiabá no Estado de Mato Grosso, com seus costumes, festejos e superstições. Objetivamos, portanto, destacar como os tempos e os diversos espaços da cidade são delineados pela narradora e pelas ações dos personagens que recriam esteticamente a sociedade. É com estas conjecturas que convidamos para a observação de alguns aspectos da obra *Os Vizinhos*, que destacam as transformações da cidade e alteram os hábitos e valores dos personagens.

Palavras-chave: Literatura. História. Espaço. Tempo. Memória.

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria condição.

Antonio Candido

Objetivamos destacar as contribuições socioculturais de Dunga Rodrigues na divulgação da cultura do Estado de Mato Grosso, mais especificamente da cidade de Cuiabá, ao ampliar o espaço urbano por meio das conjecturas socioculturais e políticas expressas no texto fictício. A autora incita-nos a ver/sentir a provocação da ficção sobre o real, a desencaixotar olhares sobre a vida cotidiana na apresentação da sinestesia presente no espaço ficcional.

O nosso objeto de reflexão é a obra *Os vizinhos*, escrita em 1977, por Maria de Arruda Deschamps Rodrigues, popularmente conhecida como Dunga Rodrigues. A

¹Doutoranda no PPGEL/Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários pela UNEMAT/Universidade do Estado de Mato Grosso. Sob orientação da Professora Doutora Elza Assumpção Miné/Universidade do Estado de São Paulo/USP e Co-orientação da Professora Doutora Elisabeth Battista/Universidade do Estado de Mato Grosso. Endereço Eletrônico: m.elizabte@gmail.com.

narrativa se estrutura na observação perspicaz do cotidiano, na descrição minuciosa dos espaços por onde circulam os personagens e nos hábitos e costumes da vizinhança.

A obra é constituída pela apresentação do percurso não linear do enredo, com as trajetórias descontínuas e provocadoras dos personagens que instigam o leitor à reflexão dos aspectos que articulam o cotidiano destes no espaço da narrativa. Ao refletir sobre a configuração do tempo e do espaço nos repertórios apresentados pela narradora, é possível vislumbrar os paradigmas socioculturais e políticos do momento narrado.

Há uma dialética entre a obra ficcional e a sociedade, como diz Antonio Candido (2011) que apresentam correlações e influências recíprocas, no entanto, há que se perceber a configuração estética da obra ficcional, onde a representação do real abarca um poder de atemporalidade e solicita o leitor a refletir sobre as minúcias que passam despercebidas no mundo convencional. É com estas conjecturas que convidamos à leitura de *Os Vizinhos*, onde a reconfiguração do espaço urbano e as intimidades dos personagens é o mote articulador da narrativa.

A criação literária é produto de um tempo e de um lugar específico, mas na maioria das vezes, apresenta a configuração de tempos-espços interdependentes e híbridos anunciados pela perspicácia da narradora e ação dos personagens, com suas idiossincrasias, “onde o mais árido quintal vira aquele reino encantado da Disneylândia [...] a vida, por magra que lhe pareça, apresenta-lhes derivativos inesperados, como defesa” (RODRIGUES, 1977, p. 49).

Já na primeira página de *Os vizinhos*, a narradora apresenta a descrição das casas com características que nos instigam a pensar para além das bases de concreto, na comparação das pessoas com suas moradas personifica as casas, vislumbrando a possibilidade de compreendermos que as subjetividades de seus moradores determinam as características das casas.

Como as pessoas, as casas se apresentam com personalidades exclusivas, singulares. Se, habitadas, retratam o seu acolhimento ou desaconchego, a placidez ou turbulência dos moradores. Há casas espiritualizadas, requintadas. Outras há amontoadas como bazar. As convidativas têm sempre uma árvore ao lado. Até os pássaros a procuram. Outras áridas, onde não se vê um livro, uma flor, um sorriso. Não são as posses que distinguem as moradas. (RODRIGUES, 1977, p. 07)

A narradora nos incomoda com a frase “não são as posses que distinguem as moradas”, conceito contraditório à sociedade de organização social pautada no

capitalismo, pois esta denomina cada lugar ou pessoa pelo poder econômico que detêm, porém a posse, o acúmulo de riquezas, segundo a narrativa, não é capaz de definir a personalidade, o caráter, as alegrias e ou tristezas que cada lugar ou pessoa carrega e/ou transborda. Em uma casa de “chão batido”, humilde é possível sentir-se mais afagado do que em outra abastada e ressalta ainda que ainda há casas que parecem estação, não abriga moradores, mas apenas transeuntes, pois “dão a impressão de gare”, lugar onde as pessoas não se fixam, estão sempre com as malas prontas, como em “um vaivém de pessoas que não se fixam, não se grudam a lugar nenhum. Estão sempre de saída, com o passaporte nos bolsos. Parecem abrigos de arribação” (RODRIGUES, 1977, p. 07).

A narrativa prossegue destacando que apenas a base de concreto das casas mais sofisticadas são totalmente frias e que se tirarmos delas a decoração, os gramados e outras plantas estas se tornam apenas “arcabouço de catadura rígida”, no entanto, as casas velhas de janelas às ruas, de corredor comprido, com arquitetura bastante presente na Cuiabá dos tempos de outrora e ainda com algumas construções tombadas pelo patrimônio histórico, basta-lhes um toque para que estas adquiram feições humanas.

As conversas dos vizinhos nas calçadas e os enormes quintais e espaços das casas, aos poucos, foi alterando com a chegada do progresso. Os primeiros aparelhos eletrônicos começaram a substituir os hábitos e costumes de convivência coletiva. Com isto destaca que, a arquitetura da cidade também se modificou, porém não foi projetada e preparada para tais alterações:

[...] a própria sala de visitas foi caducando. Chegaram notícias e gravuras das grandes mansões, conjugando aquela à sala de jantar. Nós também fomos apertando o sofá, a geladeira e a mesa de refeições. [...] vivemos dando corceladas e impaladas nos Volkswagen nas estreituras das ruas antigas. (RODRIGUES, 1977, p.08).

As relações humanas foram enfraquecendo com a chegada da tecnologia e de novos eletrodomésticos, o lugar onde se recebia os vizinhos, de certa forma diminuiu, pois os bens substituíram o lugar das pessoas. Até os pianos, instrumento musical muito característico nas casas abastadas e que serviam para agregar os vizinhos e a família foram substituídos “pela vitrola, pela sonata, pela eletrola e agora pela televisão” (1977, p. 08). Assim, a narradora destaca que os instrumentos eletrônicas substituíram outros que propiciavam a intimidade entre as pessoas e que, de acordo com a autora, não supriu em nada as necessidades humanas. Desta forma, descreve que se trocou os encontros por uma “diversão carente”, que aniquilou a convivência, o afeto e a troca de carinho mútuo.

Os novos hábitos e mobiliários oriundos da modernização contribuíram para que não restasse nada daquela casa povoada de euforia e de vida que contagiava a vida do povo, assim descreve a narradora:

[...] a sala cheia, o canto onde o piano, adquirido bem mais tarde, gemia as valsas de Zequinha de Abreu, marteladas entre suspiros dos arrufos de namorados. O consolo e a jarra de flores. Os retratos reproduzidos à parede. O guarda-roupa de espelho inteiro, disputado, nos preparativos, quando havia festa, era um só... A sala de jantar espichou, no vazio da mesa, onde se sentavam diariamente dez pessoas. E o tilintar dos talheres? Nem eco... (RODRIGUES, 1977, p.09).

Embora a proeminência do piano, em certo momento histórico, nas casas cuiabanas fosse uma forma de prender as moças no lar, de modo a ficar sob vigilância, não se pode negar a influência positiva que este instrumento adquiriu no âmbito familiar, tanto no que se refere a formação específica das mulheres, no quesito habilidade musical, sensibilidade e fino trato, quanto à aproximação que este possibilitava com a família e com os vizinhos.

As memórias apresentadas na narrativa saltam no presente repletas de vida, já que aguça o leitor a movimentar o vivido em busca de elementos que fundamentam seus saberes sobre a cidade do tempo presente. E, embora, não seja a arte ficcional a realidade, a representa e aguça a imaginação sobre os pontos de confluências e distanciamentos com o tempo vivido. Assim destaca Maurice Halbwachs:

Para aprender corretamente esse tipo de influência que os diversos pontos de uma cidade exercem sobre os grupos que a ela se adaptaram lentamente, numa grande cidade moderna seria preciso observar principalmente os quarteirões antigos ou as regiões relativamente isoladas [...] – ou ainda, mesmo nas partes novas da cidades, as ruas e avenidas povoadas principalmente por trabalhadores e onde estes se sentem bem à vontade, porque entre a moradia e a rua sempre estão ocorrendo mudanças, as relações de vizinhança ali estão sempre se multiplicando. (HALBWACHS, p. 162).

Os rapazes abastados da época, segundo a narradora, iam estudar fora da capital do Estado, a fim de que pudessem virar doutores, já que a cidade naquele momento histórico, não os oferecia grandes opções de formação e, muito menos, profissionais. Às moças restavam apenas a esperança de “serem fígadas por um rapaz que conseguia um diploma de quinta série e um emprego honesto”, este era considerado pela família um bom partido (RODRIGUES, 1977, p.12).

Às mulheres cabiam a função de desempenhar bem os afazeres domésticos e estar preparadas para o casamento, visando servir os seus maridos. Há destaque para o papel de submissão desempenhado pela figura feminina que, primeiramente vivia sobre a tutela dos pais, depois do marido. Nessa época “[...] era chique sair da escola na metade do curso e ficar em casa, esperando marido. Cultivavam alguma prenda doméstica e, quando muito, aprendiam música e francês. Ocupar emprego ninguém cuidava (RODRIGUES, 1977, 35).

O protagonista da narrativa *Os vizinhos é* Totó Pereira, escriturário no Arsenal de Guerra em Cuiabá, a narradora o descreve como um ser que tinha habilidade para as artes plásticas, além de ser de boa índole, incapaz de tirar proveito das desgraças alheias: “[...] habilidade ele tinha e muita. Se frequentasse a Belas Artes, iam ver o pintor famoso que desta sairia” (RODRIGUES 1977, p. 12), afirmação que incita para a falta de oportunidades das pessoas que nasciam nos recônditos cantos do interior do país.

Outro personagem é Martinho, irmão de Totó Pereira que, segundo a narradora, era feio, mas astucioso, sempre cercado por pessoas, pois contava casos, muitas vezes, até se aproveitando das aventuras alheias, fato que, segundo a narradora, Totó Pereira jamais o faria em sua timidez.

É perceptível a intimidade da narradora com os personagens, especialmente quando relata suas intimidades, vejamos uma parte em que descreve uma das ações do protagonista: “descia pelo quintal até o córrego e lá no meio do mato, sozinho, falava alto, adocicava o timbre, para agradar as senhoritas, mas nada chegava a pôr em prática. A maldita timidez”. (RODRIGUES, 1977, p. 13). Ainda a respeito do protagonista discorre que durante os bailes que ocorriam com frequência na cidade, só tinha coragem de convidar para a dança a “vizinha feia e a amiga da família, já passadona” (1977, p. 14). O termo *passadona* refere-se às moças que já tinham passado da idade do namoro, vale frisar que, no momento da produção, as moças eram preparadas para o casamento ainda na adolescência entre seus 12 a 13 anos de idade.

O telegrama foi o responsável pelo fechamento do *Arsenal da Marinha*, antes *Escola de Aprendizes de Marinheiro* em Cuiabá, onde iam parar os “meninos rebeldes e levados da breca”, como são apresentados na narrativa. Assim também os generais se foram com suas medalhas para estabelecer em Campo Grande/MS. Segundo a narradora o Arsenal fora extinto por medida de economia e enfatiza:

Dessas economias bestas que, vez em quando, se fazem no Brasil. [...] Verdade, verdade, é que, mesmo contra a vontade, foram só tratando de arrumar as malas e ir seguindo os destinos que lhes foram impostos. Muitos funcionários se classificaram nos Correios e Telégrafos, outros na Delegacia Fiscal, tendo a maioria de viajar, rumo às novas colocações. (RODRIGUES, 1977, p. 15).

É assim que o protagonista, Totó Pereira, mesmo a contragosto é embarcado de Cuiabá para o Rio de Janeiro, numa viagem cheia de aventuras e desconfortos, momento em que há descrição minuciosa da abundante fauna e flora do Estado de Mato Grosso, numa época em que a devastação da natureza ainda não atingia grandes patamares. Totó Pereira, segundo a narradora, ao chegar em São Paulo, é sobressaltado pelo verdadeiro progresso e sofre as consequências de viver fora da sua terra, pois muitos se divertiam com seu modo de falar, “tchuva tchoveu, cotxipó entcheu?” e diziam para provocá-lo que teria que casar com uma carioca que lhe ensinasse a falar e ter uma postura bonita, fator que evidencia como a cultura das pequenas províncias é desconsiderada e destoa do valor apregoados àquelas cultivadas nas grandes metrópoles.

Quando o protagonista acostuma com a aventura de morar em terras alheias, chegam em suas mãos *A Carta*, que segundo a narradora aflora “neste as doces reminiscências do lar, da vizinhança, dos costumes da terra” (RODRIGUES, 1977, p. 21). Há nesta passagem a possibilidade de releitura de como a cultura dos recantos do país é desprestigiada pelas grandes metrópoles, fazendo com que, muitas vezes, as pessoas se anulam e substituem sua cultura pela do outro, sem problematizar as perdas que este fator acarreta na sua identidade.

Mas, voltemos à carta, este é um gênero discursivo que atravessa várias produções de Dunga Rodrigues, hábito este que, atualmente, foi substituído pelo whatsapp, facebook, celulares, entre outras formas de comunicação rápida, porém, conforme constatamos nas cartas que permeiam por entre as narrativas da autora, estas tinham um elemento específico e insubstituível que era a docilidade e a intimidade estabelecida entre o emissor e o receptor.

Na carta endereçada pela tia Dália a Totó Pereira o foco era a festa tradicional de Cuiabá *a festa do divino* onde é narrado os pormenores dessa que foi tradição do povo cuiabano, a fim de aguçar as lembranças do destinatário, apresenta-se na carta um misto da cultura cuiabana que passa pelo piano, o *tchá-co-bolo*, as danças, as relações de amizade, a missa e, de quebra, como bem enfatiza a narradora, a transcrição do hino do espírito santo como para firmar tudo o que havia lembrado antes. Destaca-se ainda a

predominância da religiosidade cristã, mesmo em um espaço considerável de presença dos negros e indígenas.

É, ainda, no contexto da carta que vale a pena transcrever um dos trechos da criação estética, numa linguagem informal, mas nem por isso menos literária e contagiante: “Totó leu e releu a carta da tia Dália. E o saudadão adormecido voltou à tona. Saudade onça, encurralada pelas circunstâncias e agora, espicaçada na sua toca pela zagaia da pena da tia Dália, de um bote, se lhe aloja no cocoruto do coração” (RODRIGUES, 1977, p. 25).

A narradora apresenta o efeito elementar que teve a carta em determinado tempo histórico, a qual servia como se fosse um *resgate* para não se esquecer da intimidade com os familiares e os amigos, forma de manter o elo entre o emissor e o receptor, uma maneira de estreitar as relações afetivas mesmo a quilômetros de distância um do outro. Ainda a respeito da frieza dos relacionamentos e na forma de ver o mundo, a narradora de *Os vizinhos*, destaca:

Pena, muita pena, deve-se destes que, por lhes faltar imaginação e criatividade, chegam a cultivar males imaginários [...] não se preocupam com as crianças que não tem brinquedo. De um osso de canela de boi, elas o vem transformado em viva e formosa boneca. Os cacos de garrafas multicoloridas fazem-nas enxergar um mundo fantástico de sonho. (RODRIGUES, 1977, p. 49).

Ainda a respeito das crianças há descrição das brincadeiras livres na rua ou nas praças da cidade, lugar onde faziam o seu reino encantado, especialmente porque viviam em camaradagem umas com as outras sem distinção de classe econômica ou etnia.

O episódio da carta da tia Dália permite à narradora realizar uma retrospectiva pelas tradições da cidade, destacando a participação de Totó Pereira no Bando que anunciava a tradicional *Festa do Divino* que era o mote da carta, segundo ela “este bando se compunha de cavaleiros que, por categoria, se agrupavam em três tipos de fantasiados; os de luxo, os remediados, com roupas mais simples e os mascarados” (RODRIGUES, p. 22). Portanto, as categorias eram denotavam o poder socioeconômico dos personagens.

A última categoria era a preferida do protagonista que de acordo com a narradora condizia com o seu temperamento pacato e cordial, descreve ainda que o bando que fazia a propaganda da festa quase sempre vinha da cidade para o porto (Bairro tradicional da cidade de Cuiabá), estes tinham como incumbência atirar “os panfletos, quase sempre, uma crítica mordaz a político, graúdos apanhados em deslizos, ou a paus-rodados indesejáveis” (RODRIGUES, p.22).

O retorno do protagonista a cidade natal é antecipado, momento em que a narradora entra um pouco mais na sua intimidade ao relatar que este “mal suspeitava na ocasião que muito em breve seria ele próprio malhado, pelos ares afetados que pretendeu assumir ao voltar à terra, usando anel de doutor e bengala de castão de ouro”. E, assim, mesclando a história do protagonista à história do espaço, com seus costumes e tradições que é narrado o casamento de Totó Pereira com D. Antoninha e sua trajetória de volta à terra natal. No entanto, ao chegar na cidade já *contaminado* pela cultura da grande metrópole, no caso do Rio de Janeiro, o protagonista não consegue se inserir na vida social e nutre o desejo do retorno.

Ainda no enredo da carta estão os festejos tradicionais, aspectos da culinária cuiabana, a vida política de figurões que se tornaram placas das ruas da cidade, as ricas porcelanas da época que enfeitavam os grandes casarões e a influência do piano na formação das mulheres. São tantas as divagações pelo mundo da cultura do povo cuiabano que a certa altura a mesma questiona: “E não é que íamos perdendo o fio da meada da carta?”.

Prossegue a narrativa no afã das lembranças ao pontuar as mudanças que ocorreram na sociedade, a presença das moças nas janelas a fim de encontrar casamento; as brincadeiras infantis que estabeleciam relações duradouras de amizades que persistiam pela vida adulta; os pequenos “furtos” de goiaba nos quintais dos vizinhos; os políticos e seus conchavos para garantir as regalias dos cargos públicos.

A narradora segue enfatizando que as promessas políticas em comícios públicos ou as inúmeras inaugurações nunca chegavam a se concretizar, serviam apenas de apadrinhamento para novas posições políticas e gasto de dinheiro público. Neste sentido, indaga:

E as inaugurações? Quantas jamais concretizadas? [...] o Clube de Regatas, o Aéreo Clube, o Instituto de Músicas, a Sinfônica e o Órfão, a Sociedade dos amigos da cidade para tratar dos seus melhoramentos, o museu Sacro, o Histórico, tudo reduzido a bandejadas de bolo e de cerveja, discurso e a infalível banda de Música. Nada frutificou. (RODRIGUES, 1977, p. 64)

O crescimento urbano da cidade de Cuiabá, segundo a narradora, não garantiu saneamento básico de qualidade, tanto que fez com que a população de baixa renda sofresse na pele o desarranjo da nova estrutura, já que os esgotos iam parar nos seus arrabaldes. As plantações de frutas e outras plantas nativas foram substituídas por

concreto, diminuindo os espaços dos quintais e, portanto, os espaços das brincadeiras e do lazer das crianças, pois:

A praça virou rua de casas, das mais modernas arquiteturas. [...] estamos com febres de edifícios, de construção. Dormimos duzentos e cinquenta anos em berço verde de piúva e paratudos nativos, dos mangueiras e de outras frutíferas carinhosamente plantadas. [...] os imensos quintais que iam de rua em rua, foram quase todos retalhados em lotes vendidos a prestação. Aprendemos também a transformar os amplos casarões de beira de rua, com longos e inúteis corredores ladeados por anchovas, em hotéis de pequenos portes, ou pensões familiares. (RODRIGUES, 1977, p. 48).

Narra ainda que “os mais velhos, principalmente as mães, iam tecendo elogios aos filhos varões. Nesse momento intervém a narradora ao ressaltar que achava interessante a mania “de se esquecer das mulheres, que mais a acompanhavam na velhice, para exaltar a qualidade dos machos.” (RODRIGUES, 1977, p. 64). Assim, dá ênfase ao patriarcalismo que imperava na sociedade da época.

A narradora conta ainda que as peças teatrais aconteciam em praça pública “o palco disto tudo era a Praça Real, hoje Conde Azambuja, conhecida popularmente como o Larguinho da Mandioca” (RODRIGUES, 1977, p. 79). Momento este em que também começavam a chegar os forasteiros na cidade, fato que acontecia fervorosamente nas mudanças de governo, dada a intenção de tirar algum proveito financeiro e/ou profissional. Ainda a respeito das atividades culturais enfatiza a ausência do cinema na cidade:

O espanto das pessoas que vinham de fora, ao constatar a inexistência de cinema na capital, era tão grande, como se defrontassem ao chegar com retumbante calamidade pública. A febre amarela, por exemplo. Não concebiam viver numa cidade onde o cinema, divertimento essencialmente burguês, não houvesse para alegrar o povo, aos domingos pelo menos, intervalando as semanas de trabalho rotineiro, nas repartições públicas. O interessante é que, aos poucos, iam-se habituando... (RODRIGUES, 1977, p. 54)

Observa-se o jogo entre “não houvesse para alegrar o povo” com “divertimento essencialmente burguês”, sendo assim reduzindo o vocábulo *povo* apenas à classe elitizada.

A narrativa se estende pelas lendas que se firmavam em terras mato-grossenses, tanto no que se referia às benzeções, quanto às ações dos figurões da política, muitos deles vindos de outras regiões do país e feitos poderosos pela ingenuidade e hospitalidade

do povo cuiabano, para quem, segundo a narradora, eram dadas as migalhas que restavam. Foi este fato o responsável por fazer Totó Pereira, um nativo das terras mato-grossenses, a pensar no retorno ao Rio de Janeiro.

A frase imperativa: *Não vás, Totó Pereira*, intitula as últimas páginas do diário que finaliza com a seguinte frase: “Tu, funcionário público, de simples categoria irás anular-te no turbilhão de um mundo desconhecido” (RODRIGUES, 1977, p. 119). Refere-se ao desejo do protagonista em retornar ao Rio de Janeiro e a interferência da narradora em advertir que em outro espaço, como no Rio de Janeiro, sua cultura, seus valores não seriam considerados e, portanto, seria um ser invisível.

Com a obra *Os vizinhos* (1977), a autora inaugura sua produção romanesca em que as primeiras manifestações socioculturais, políticas e artísticas de uma cidade em tempos idos é preservada pela criação estética na dinâmica do ambiente cuiabano. Nesta época a divulgação e impressão das obras requeriam um esforço hercúleo, já que tratava-se de uma região distante dos grandes centros urbanos, fator que tornava a tarefa quase impossível.

O enredo da obra apresenta uma provocação ao leitor, pois o mobiliza para refletir sobre os elementos históricos, culturais, políticos e filosóficos que firmaram os valores e conceitos que contribuíram na formação da sociedade mato-grossense. São conhecimentos que permitem a compreensão da essência humana e da vida que fogem da lógica estruturalista. Trata-se de uma narrativa que nos convoca a reflexões sobre a existência, como o ser humano vai, aos poucos, sendo pintado com outras tintas, fator que contribui para se destituir dos valores essenciais que o torna, *verdadeiramente*, humano.

Maurice Halbwachs (2003), enfatiza que a memória coletiva ao ser, sobretudo, oral e afetiva possibilita enredos múltiplos da vida cotidiana. Gera narrativa que tece fios que se entrecruzam a partir dos lugares, acontecimentos e pessoas. São narrativas que recriam o espaço inscrevendo-o em outro lugar numa perspectiva atemporal, assim retira a fronteira entre os tempos e os integram. É, neste ponto de (re)encontro dos tempos e das questões corriqueiras do cotidiano que encontramos o valor estético da produção ficcional de Dunga Rodrigues, já que apenas os documentos oficiais e/ou a história registrada segundo as estruturas convencionais não nos permitiriam adentrar às minúcias existenciais com suas peculiaridades.

Ao apresentar uma miscelânea de acontecimentos do cotidiano, a narradora incita à compreensão de que o engessamento da vida sugerido pelo valores modernos advindos da mídia e dos saberes que foram cultuados pela sociedade contemporânea,

muitas vezes, corrompe o que o ser humano tem de essencial que é o prazer pela vida com toda a complexidade de relações que a permeiam, fator que faz com que este não responda as inquietações de suas existências, pois a objetividade do mundo contemporâneo não dá conta da complexidade que envolve o humano.

Ao adentrar ao universo do espaço ficcional as pessoas tornam-se personagens, em um espaço inventado recheado de significações que nos permite problematizar a própria existência e expandir o espaço vivido. Maurice Halbwachs (2003) destaca que: “os bairros antigos, [...] parecem perpetuar o espetáculo da vida de antigamente. Em todo caso, é apenas uma imagem de velhice. – não se sabe se os antigos moradores se reconheceriam, se voltassem...” (p.163). Compreendemos assim que há influência recíproca, onde o passado faz eco no presente e clama por um devir, talvez não apenas nesta ordem de acontecimentos, mas em um processo incessante de significações que se fortalecem na abertura de tempos e espaços que se inter-relacionam e que, portanto, são interdependentes.

As questões a respeito da história e da cultura não prescindem a elaboração estética na produção literária, conforme já destacamos, não são os elementos externos, mas a estrutura interna da narrativa ao gerir esteticamente as ações que determinam os espaços-tempos ficcionais. Assim, a contribuição sociocultural da autora acontece na articulação interna dos elementos da narrativa, onde os tempos-espaços das histórias do cotidiano da cidade são ofertados pela narradora e pelas ações dos personagens, de modo a atribuir organicidade ao enredo e atemporalidade aos fatos narrados. Acionamos Theodor Adorno (1970), ao inferir a necessidade dos autores conhecerem efetivamente a sociedade da qual partilham para adentrarem com propriedade por entre a sua *verdade* e a sua *não-verdade*, conhecimentos imprescindíveis à criação estética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **Teoria da estética**. Portugal/Lisboa: Edições 70, 1970

BOSI, Ecléia. **O tempo vivo da memória**: ensaios da psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

_____. [et al.]. **O personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.

RODRIGUES, Dunga. **Os vizinhos**. Cuiabá: UFMT, 1977.

AS PAREDES REFORMADAS: A CONSTRUÇÃO POÉTICA DA CASA VELHA DA PONTE POR CORA CORALINA

Maykol Vespucci de Oliveira (UFRJ)¹


Resumo: Este trabalho objetiva analisar o espaço da casa na poesia de Cora Coralina a partir dos estudos de Gaston Bachelard. Chamada de Casa Velha da Ponte, a morada da infância de Cora Coralina se torna, em sua poética, um lugar onde convergem memória, poesia e tempo. Embora seus poemas sobre a infância construam a casa como um espaço hostil para a criança, a escritora se reapropria desse lugar, reconstruindo-o na poesia como ponto de origem, não apenas de si própria, mas também de todos os outros espaços urbanos da Cidade de Goiás. A Casa Velha da Ponte assume, assim, a função de conservação da memória e age como catalizadora da reflexão de Cora Coralina sobre si mesma nos períodos da infância e da vida adulta.

Palavras-chave: Cora Coralina; Poesia; Abralic.

A antiga casa da escritora Cora Coralina se localiza na Rua Dom Cândido, 20, um pouco afastada do centro histórico da Cidade de Goiás, onde as igrejas se erguem por metros de altura. Transformada em museu após a morte da poeta, o edifício é construção pequena comparada aos templos católicos, mas o nome da poeta pesa mais para o turismo que o título dos santos. Chamada oficialmente de Casa de Cora Coralina, a morada tem nomes diversos em sua poesia: Casa Velha da Ponte ou Casa Velha da Ponte da Lapa. É assim que Cora a nomeou no poema “Rio Vermelho” (1989, p. 53), no título de seu livro de contos *Estórias da Casa Velha da Ponte* (1985) e no último texto de *Meu livro de cordel* (1976). Ali, os visitantes se encontram com o germinar da poeta e de sua poesia.

A construção fica, de fato, ao lado da Ponte da Lapa que encima o Rio Vermelho. A porta de entrada dá direto para a calçada da rua, como é comum em cidades menores. A sala de estar se desdobra para o corredor e outros cômodos. Dois deles se destacam: o quarto da poeta, com janela para o rio abaixo, e a cozinha, onde Cora arquitetava seus doces. Nos fundos, há um jardim de poucas plantas e muito espaço aberto. Uma bica d’água atravessa o terreno conduzindo o líquido ao corpo do Rio Vermelho num reflexo da própria ânsia coraliniana de correr para as próprias profundezas pela poética.

¹ Graduado em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade Federal de Goiás e mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Contato: mkl.vespucci@gmail.com




Na poesia, a Casa Velha da Ponte é um ponto de retorno, como Cora revela em “O chamado das pedras” (1976, p. 42): “Vestida de cabelos brancos / Voltei sozinha à velha casa, deserta”. É desse espaço que se desenrolam os veios de sua cidade, de seu campo, de seu universo. Poeticamente, o lugar também se torna o ponto de convergência entre a criança, Aninha, e a adulta que a contempla, Cora Coralina. No processo de reconstrução e poetização de si mesma e do mundo, a poeta transforma as duas figuras em criatura una. Assim, podemos demarcar, a partir dos poemas coralinianos, a casa como uma colcha de retalhos da memória.

Em concordância com a ideia de Octavio Paz (1984) sobre o tempo no texto poético, a Casa Velha da Ponte pode ser entendida como um espaço onde a cronologia é suspensa de modo a não adquirir a forma de um tempo exato. A casa abarca o passado, de Cora e do mundo, em cada tijolo de sua arquitetura, mas poesia e memória recompõem essa cronologia. A morada passa a ser também abrigo para o tempo presente e o futuro:

O poema é um objeto feito da linguagem, dos ritmos, das crenças e das obsessões deste ou daquele poeta, desta ou daquela sociedade. É o produto de uma história e de uma sociedade, mas o seu modo de ser histórico é contraditório. O poema é uma máquina que produz anti-história, ainda que o poeta não tenha essa intenção. A operação poética consiste em uma inversão ou conversão do fluir temporal; o poema não detém o tempo: o contradiz e o transfigura. (PAZ, 1984, p. 11)

É preciso destacar que a ideia de Paz (1984) sobre a poética como suspensão da atividade temporal se mostra, principalmente, na poesia do moderno. Segundo o autor, o moderno se molda em contradições que colocam em conflito o antigo e o novo. As oposições, no entanto, se desfazem pela agilidade do tempo: “(...) as distinções entre os diversos tempos – passado, presente, futuro – apagam-se ou pelo menos se tornam instantâneas, imperceptíveis e insignificantes” (1984, p. 22), afirma.

A poesia de Cora também traz as mesmas oposições entre os tempos, mas a dissolução cronológica ocorre, não por uma agilidade textual, e sim por um entrecruzamento de caminhos que compõem sua poética: a memória, a poesia, a




reflexão sobre a figura humana. Assim, ao entender o espaço poético como uma projeção de sua própria mente, Cora suspende o tempo cronológico para poetizar o mundo como um cenário em tempos que se entrecruzam constantemente. Até mesmo a relação entre o humano e a casa é colocada como um encontro entre objetos originados em pontos diferentes, como Cora sugere em “Casa Velha da Ponte” (1976, p. 90) ao contrastar a própria juventude com a antiguidade da morada: “Revejo teu corpo patinado pelo tempo, marcado das escaras da velhice. Desde quando ficaste assim? Eu era menina e você já era a mesma (...)”.

Ao se tornar local importante na composição temporal na poesia, a construção se torna um ponto de origem para a própria poética coraliniana. A casa pertence à Ponte da Lapa do Rio Vermelho, que divide a Cidade de Goiás. Cora, no entanto, poetiza o edifício como seu berço poético. Assim, a Casa Velha da Ponte acaba por não pertencer mais à ponte, reconstruindo-se como dona desta e de todo o espaço poetizado. Como Bachelard (1978) discorreu, a casa é dona de grande importância em nossa composição imaginativa. Segundo o filósofo, ela é o primeiro universo do humano, a evidência do que ele chama de uma função de habitar do humano. Quando analisada de uma perspectiva intimista, é um espaço que se expande como um cosmos:

(...) a casa não vive somente o dia a dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradias, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos revivendo lembranças de proteção. Alguma coisa fechada deve guardar as lembranças, deixando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca terão a mesma tonalidade das lembranças da casa. Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida. (BACHELARD, 1978, p. 201)

A casa, portanto, é um universo que se constrói ao nosso redor como uma caixa protetora. É o mundo a que retornamos. Ela não apenas refugia nosso corpo físico,



como também guarda em si memórias de nossas casas anteriores. A rememoração da habitação, no entanto, não se dá como um processo inteiramente real. Por evocar narrativas a partir da memória, os cômodos que nos protegem também diluem nossa realidade em líquido imaginativo. Ela se torna um universo composto por real e sonho.

A casa ao lado da Ponte da Lapa, que testemunha a menina Aninha oprimida pela família, é também a morada que acolhe, num pedido de perdão, a mulher Cora Coralina em seu abraço de tijolos. Torna-se, enfim, o que se poderia chamar de lar quando Cora arranca poesia de suas paredes na descoberta de si mesma. A casa se perfuma se endurece esculpida na pedra dos versos. Munida de seu poder poético, Cora é capaz de habitar novamente a Casa Velha da Ponte. Retomar esse espaço como gênese poética é se reapropriar de todas as lembranças encravadas em sua formação física. Para Bachelard (1978), há uma ligação intrínseca entre a memória e o espaço:

A memória – coisa estranha! – não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não se podem reviver as durações abolidas. Só se pode pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de toda densidade. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fôsseis de uma duração concretizados em longos estágios. O inconsciente estagia. As lembranças são imóveis e tanto mais sólidas quando bem especializadas. (BACHELARD, 1978, p. 203)

Entender esse tempo abstrato de durações abolidas como um melhor representante da memória que a própria cronologia real é conveniente para a compreensão da importância da Casa Velha da Ponte na poesia de Cora. A busca da poeta por seu início é, em grande parte, um esforço em unir sua face jovem com sua figura madura. É, portanto, um trabalho que ultrapassa as barreiras cronológicas, pois denota, antes de tudo, uma busca interior. A Casa Velha da Ponte é a primeira descoberta espacial da menina Aninha. Em seus limites, estão os cômodos onde as regras adultas comprimiam o corpo infantil e os cantos onde a criança se circundava com paredes imaginárias num intento de se proteger da realidade. Essa aproximação entre a poesia coralina e o pensamento bachelardiano também foi feita por

Esmeraldo (2014), que busca a imagem do ninho analisada pelo filósofo para falar sobre o retorno de Cora à Casa Velha da Ponte:


A casa tão representada em sua poesia como a casa velha da ponte da Lapa pode ser entendida como o espaço do ninho representado na obra bachelardiana. O ninho, para o filósofo, como toda imagem de repouso, de tranquilidade, associa-se imediatamente à imagem da casa simples. A casa-ninho enfatiza a questão do regresso humano. Para ele, volta-se à casa-ninho, ou melhor, sonha-se voltar, como o pássaro volta ao ninho. (ESMERALDO, 2014, p. 54)

Segundo Esmeraldo (2014), a partir das ideias de Bachelard, essa união entre as imagens da casa e do ninho dão forma à própria felicidade. Em toda sua simplicidade, o ninho bachelardiano, é o primeiro invólucro da existência do animal. Os pés do pássaro recém-nascido tocam primeiro a pequena construção antes de entrarem em contato com o mundo exterior. É, portanto, o refúgio inicial da vida que se inicia, assim como a casa da infância. Retornar ao ninho é atravessar uma barreira do mundo exterior para o interior de nossas origens.

Esse ninho bachelardiano é uma espécie de ponto de origem onde nos encontramos com um primitivismo. Para ele, no entanto, resumir essa imagem a um mero conceito, a uma aproximação pura e simples com o ninho do pássaro, é um ato infantil. Em busca de uma complexidade, Bachelard (1978) desnuda o caminho que uma imagem pode percorrer no pensamento até se tornar um emaranhado de significados.

Vejamos o quadro que Bachelard (1978) cria sobre a criança que, num desbravamento do mundo exterior ao espaço da casa, encontra no alto de uma árvore um ninho escondido. A visão desperta, primeiramente, uma surpresa pelo potencial de encantamento que a descoberta dessa pequena invenção animal pode trazer aos olhos da criança. O ninho, então, ampara o adulto na regressão a um tempo em que descobrir o berço de um pássaro era uma experiência de revelação de um segredo invisível, ocultado pelas folhas de uma árvore.

A própria Cora revela ter passado pela experiência de descoberta de ninhos de pássaros no poema “A gleba me transfigura” (1983, p. 92): “Procuero Aninha, a



inzoneira que conversava com as formigas, / e seu compadrio com o ninho das rolinhas”. No trecho, a poeta se presta a uma atividade de reminiscência sobre o próprio passado. A partir daí, reencontra um episódio de infância em que se aproximava de ninhos de pássaros. Para ela, além de um momento de descoberta de algo que as aves se esforçam para afastar dos olhos de outros animais, o episódio também significa uma ligação de si mesma com o meio natural.

Bachelard (1978) admira o poder poético de ampliar essa imagem do ninho para além de sua utilidade ornitológica. O ninho, além de estar ligado à descoberta infantil do mundo, é um refúgio de tranquilidade e descanso que torna invisível o pássaro que o habita momentaneamente. Para Bachelard (1978), há algo na configuração de um ninho que o aproxima na Literatura da imagem de uma casa simples, com seu poder primordial de envolver o habitante em proteção do ambiente exterior. Assim, é um caminho fácil associar a imagem de retorno do pássaro ao ninho ao nosso ensejo de continuar a nos refugiar na casa. Mas também, se olharmos o ninho em sua configuração de primeiro lar da ave, podemos encontrar nele uma ligação com nosso passado de origem, assim como nossa primeira habitação.

A Casa Velha da Ponte, além de ser um refúgio, é a mãe de todas as casas da poeta, é o ninho aonde continuamente retorna para se reencontrar com o tempo das primeiras descobertas. A partir das ideias bachelardianas, podemos conceber esse espaço como o primeiro lar inscrito no corpo de Cora. Seus gestos em relação às casas que viriam após seriam todos regidos pela descoberta da Casa Velha da Ponte, dos hábitos que adquiriu no interior desse espaço. O filósofo poeta afirma que a hierarquia de nossas funções de habitar têm gênese na casa natal, o que coloca essa origem espacial como um local a que sempre serão comparados os demais lares. Mas, além de uma delimitadora de hábitos, a casa-mãe é também a noção de estabilidade inicial:

A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Reimaginamos constantemente sua realidade: distinguir todas as imagens seria revelar a alma da casa; seria desenvolver uma verdadeira psicologia da casa. (BACHELARD, 1978, p. 208)


Há, no entanto, um conflito entre essa estabilidade e o ambiente da Casa Velha da Ponte. Essa investigação de si mesma nesse espaço é, por conseguinte, um reencontro da poeta com as dores de seus primórdios, quando a casa era um lugar hostil. Inserida em um meio de rígidas tradições impostas na educação das crianças, a casa-mãe não encerrava fora de si os tormentos que a ordem daquela sociedade impunha aos pequenos. Afinal, a casa não se limita a ser um mero espaço físico, mas abarca todas as lembranças, rotinas, normas e personalidades que contém dentro de si. Cora poetiza esse cosmos da imagem da casa no poema “Minha infância”:

Meus brinquedos...
Coquinhos de palmeira.
Bonecas de pano.
Caquinhos de louça.
Cavalinhos de forquilha.
Viagens infindáveis...
Meu mundo imaginário
mesclado à realidade.

E a casa me cortava: “Menina inzoneira!”
Companhia indesejável – sempre pronta
a sair com minhas irmãs,
era de ver as arrelias
e as tramas que faziam
para saírem juntas
e me deixarem sozinha,
sempre em casa.

A rua... a rua!...
(Atração lúdica, anseio vivo da criança,
mundo sugestivo de maravilhosas descobertas)
– proibida às meninas do meu tempo.
Rígidos preconceitos familiares,
normas abusivas de educação
– emparedavam. (CORALINA, 1989, p. 124)

Nas estrofes, há a apresentação de três dimensões do universo de Aninha: a fantasia, a casa e a rua. Na primeira estrofe, Cora poetiza a menina junto a seus brinquedos, objetos físicos que trazem a oportunidade de escape para um mundo imaginário. “Viagens infindáveis” denota uma necessidade de fuga da dimensão real da




casa. Por outros poemas sobre a infância coraliniana, podemos perceber essa tendência em contrapor uma realidade normativa a um mundo de fantasias e prazeres. Isso porque a casa, a dimensão real do mundo de Aninha, sempre trabalha para privar a criança dos prazeres a fim de educá-la e puni-la.

A partir da segunda estrofe, pressupõe-se que Cora entende a casa não apenas por seu aspecto físico, mas também por todas as características reais e abstratas que estão entre suas paredes. Quando recita “E a casa me cortava: ‘ – Menina inzoneira!’” (1989, p. 124), “casa” surge como hiperonímia para as pessoas que moram em seu interior. Nesse caso, a família de Cora, que rejeita a menina por sua personalidade sensível. Em uma sociedade em que as crianças precisavam auxiliar os adultos em atividades braçais desde muito cedo, a delicadeza física e a sensibilidade são características condenáveis. Assim ocorre com a menina Aninha, sempre mal vista por ser a mais frágil fisicamente entre suas irmãs.

A menina acaba por se tornar uma companhia indesejável. Por isso, é privada de um privilégio a que suas irmãs têm acesso: sair dos limites da casa. Há a revelação de estar sempre pronta para deixar o espaço do lar e visitar o exterior, mas empecilhos constantes impedem a menina de adentrar outros espaços da cidade. Daí, as “viagens infundáveis” junto a seus brinquedos se tornam uma memória digna de ser apresentada nos versos do poema, já que, em sua infância, Cora admite ter sido frequentemente impedida de viajar para fora da casa.

A rua é um mundo desejado, visto pela menina como um universo de atrações prazerosas. A privação ocorre de maneira dupla: o espaço exterior é proibido à menina por ela ser mulher e por ser companhia indesejada. Como o poema sugere, suas irmãs têm certo acesso à rua, mas Aninha se depara sempre com a privação a esse prazer. Mais uma vez, a criança é vítima de um meio social que a limita por “rígidos preconceitos familiares” e “normas abusivas de educação”. E stes “emparedavam” a menina, concebendo a casa como uma instituição que apresenta características de cárcere.

O espaço de origem, além de se apresentar como um refúgio que protege seus moradores do espaço exterior, também é erigido com qualidades prisionais que



impedem o acesso ao mundo além de seus limites. Resta à menina a fuga para o pensamento imaginativo, que, no poema “Minha infância” (1989, p. 123), é representada pela ilustração da criança junto a seus brinquedos. Observemos que a construção dessa imagem é gradualmente direcionada do meio real para o meio imaginário. Iniciado com o verso “Meus brinquedos...”, a estrofe parte para uma descrição dos principais objetos físicos com que a menina brinca até o momento em que a poeta transpassa uma fronteira com as palavras “Viagens infindáveis”. Aqui, a imaginação é colocada como a essência invisível dos jogos da menina.

Os brinquedos físicos evocam um pensamento lúdico por onde Aninha pode atravessar a fronteira para um universo de sonhos, seu mundo imaginário que atende ao chamado da brincadeira. Ilka Schapper Santos (2008), com base nas teorias de Vygotsky, afirma que as brincadeiras de faz de conta são parte do desenvolvimento imaginativo infantil. Esses jogos têm base na realidade do contexto em que está inserida a criança, mas são uma possibilidade de cruzar o tecido do real para a criação de novas imagens pela mente infantil:

Ao montar suas brincadeiras de faz de conta, ainda que a criança retire os elementos de sua elaboração das suas experiências de vida, do contexto sócio-histórico-cultural em que está inserida, essa formulação traz elementos novos, que não estavam postos nas experiências passadas. A criação de novas imagens, no interior das imagens e vivências passadas, são elementos importantes para que ela possa inaugurar novas maneiras de compreender e (re)inventar a realidade que a cerca, configurando-se também como a base da atividade criadora do homem. Na brincadeira de faz-de-conta temos o pilar do desenvolvimento da imaginação que se constitui como a base para o desenvolvimento do sujeito criativo. (SANTOS, 2008, p. 165)

Cora, ao considerar que os brinquedos de Aninha são uma passagem para “viagens infindáveis”, compreende esse isolamento de seu eu infantil como uma fuga para um universo imaginado. Se não pode transpor a fronteira da casa para a rua, se seu mundo real é sempre limitado pelo espaço que a refugia, Cora procura atravessar barreiras por meio de sua capacidade criadora. Afinal, a casa se esforça para domar até

mesmo a vivacidade dos sentimentos infantis. Em uma das estrofes de “Minha infância” (1989, p. 125), Cora diz:

Na quietude sepulcral da casa,
era proibida, incomodava, a fala alta,
a risada franca, o grito espontâneo,
a turbulência ativa das crianças. (CORALINA, 1989, p. 125)

Nos versos, Cora desenha o indivíduo infantil como um ser de emoções efusivas. Essa turbulência, porém, é contida por uma proibição que limita a expressividade. Esse é outro exemplo da tentativa de educar as crianças por meio de um processo em que os prazeres são coibidos. A casa se torna um prédio silencioso onde o desejo de expressão deve ser vigiado constantemente pela criança. Sua vivacidade precisa ser guardada no interior do pensamento de modo que seus desejos não incomodem os adultos. Há uma troca de valores: a mudez usualmente é frágil perante os impulsos infantis, mas aqui o silêncio se impõe como um peso sobre a espontaneidade da criança. A quietude sepulcral denuncia a morte das emoções expressadas.

O pensamento imaginativo é a fuga da voz emudecida. No interior da mente infantil, o universo permite que a criança germine seus risos e confabulações: “E a casa alheada, sem pressentir a gestação” (1989, p. 125), Cora declama, referindo-se ao mundo imaginário que se desenvolvia em seu interior em um processo de faz de conta. A realidade é alterada pelo desejo da menina de se desvincular momentaneamente das regras dominadoras da casa.

Os brinquedos são catalizadores dessa inclinação infantil para se expressar por meio do faz de conta. A casa silenciava a voz audível, mas essa proibição impulsiona Aninha a deixar germinar sua capacidade imaginativa. É importante, assim, que vejamos a imagem da criança isolada junto a seus brinquedos como parte integrante da estrutura da casa. Retornando às ideias de Bachelard (1978), podemos inserir aqui a imagem que o filósofo cria do “canto” como espaço deslocado do resto da casa.

Para Bachelard (1978), todo canto de uma casa entendido como um espaço onde um indivíduo possa se “esconder” e permitir se entregar ao próprio pensamento é um

ponto solitário. Em suas palavras, o canto é uma “negação do Universo”. Nesse espaço isolado, está o silêncio dos nossos próprios pensamentos. Quando Aninha corre para os brinquedos a fim de embarcar em viagens imaginativas, cria para si um refúgio no interior do refúgio maior que é a casa. É uma solidão em relação a todas as características da morada: sua estrutura física, moradores, regras impostas sobre a menina, impossibilidade de pisar além da porta de entrada para o universo da rua.

A consciência do ser em paz no seu canto propaga, ousamos dizer, uma imobilidade. A imobilidade irradia-se. Um aposento imaginário se constrói em torno do nosso corpo que se acredita bem escondido quando nos refugiamos num canto. As sombras logo são paredes, um móvel é uma barreira, uma tapeçaria é um teto. (BACHELARD, 1978, p. 287)

Para Aninha, retirar-se para um canto com seus brinquedos é recriar a realidade do próprio lar. O mesmo trabalho que Cora se propõe ao retornar para a Casa Velha da Ponte e poetizar o espaço dessa sua primeira habitação. Há, nesse ato, um intento da poeta em retomar para si a primeira casa com todas as aspectos que ela representa: as memórias emparedadas, os cantos que guardam as primeiras viagens imaginadas de Aninha, as imposições adultas que tomavam os cômodos. A casa da infância, que antes não podia ser administrada pelos desejos de Aninha, agora é apropriada por Cora para que possa deixar fluir livre a voz da menina atrelada à sua própria.

A aliança de Cora Coralina com sua casa-mãe, com sua casa-ninho, é importante de forma que a figura dessa primeira morada se torna uma criação, não apenas de seu próprio passado, mas de um tempo anterior à existência da poeta:

Minha Casa Velha da Ponte... assim a vejo e conto, sem datas e sem assentos. Assim a conheci e canto com minhas pobres letras. Desde sempre. Algum dia cerimonial foste casa nova, num tempo perdido do passado, quando mãos escravas te levantaram em pedra, madeirame e barro. (CORALINA, 1976, p. 90)

Aos olhos da poeta, a casa-ninho foi sempre velha, uma eterna reminiscência de um mundo que a antecedeu. É um portal não apenas para um reencontro com a própria

memória enclausurada nesse espaço, mas também uma possibilidade de compreender essa construção como refúgio da cronologia do tempo. A imagem da casa-ninho, enfim, se refaz durante o caminho percorrido na poesia, expande finalmente o universo da menina Aninha para além das paredes, abre-se a porta do mundo de Cora Coralina para o passado, pai do presente. A Casa Velha da Ponte, agora, é o espaço primeiro da poética coraliniana.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. [Filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço].

CORALINA, Cora. *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. 18. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

_____. *Meu livro de cordel*. Goiânia: P. D. Araújo, 1976.

ESMERALDO, Moema de Souza. *A representação do espaço e a cidade na poesia de Cora Coralina e José Décio Filho*. 2014. 111 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2014.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do Romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SANTOS, Ilka Schapper. “A imaginação e o desenvolvimento infantil”. In: *Educação em foco*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 157-169, setembro/2008-fevereiro/2009.

A NARRATIVA BAIANA CONTEMPORÂNEA: MEMÓRIA E ESPAÇO URBANO NA FICÇÃO DE CARLOS RIBEIRO

Milena Guimarães Andrade Tanure (PPGEL/UNEB)¹


Resumo: Nas escritas atuais, a presença de um homem contemporâneo que, atravessado pelas transformações do seu tempo, é representado, ou se faz representar, por meio de uma escrita memorialística questionadora e, em sua subjetividade, amplamente universal tem sido demarcada pela crítica literária. Em um cenário de incertezas, o texto literário tem sido utilizado para tentar recuperar o que perdido e que teria o poder de conferir o reconhecimento e o sentimento de estabilidade e pertencimento. Nesse cenário, o presente trabalho objetiva evidenciar como a prosa ficcional do escritor baiano Carlos Ribeiro tem se inserido expressivamente nesse contexto, uma vez que temos, em essência, narrativas que, em seu tratamento a temas individuais, abarcam questões coletivas. Procura-se avaliar, assim, o modo pelo qual Ribeiro faz parte de uma tradição literária que promove uma relação entre a criação ficcional e as memórias subjetivas e coletivas.

Palavras-chave: Memória; Salvador; Espaço urbano; Carlos Ribeiro.

A crítica literária tem demarcado nas escritas atuais a presença constante de um homem contemporâneo que, atravessado pelas transformações do seu tempo, é representado, ou se faz representar, por meio de uma escrita memorialística questionadora e, em sua subjetividade, amplamente universal. A prosa ficcional do escritor baiano Carlos Ribeiro tem se inserido expressivamente nesse cenário, uma vez que temos, em maioria, histórias que, em seu tratamento a temas individuais, abarcam questões coletivas. Nesse sentido, podemos perceber: se em alguns momentos a escrita de Ribeiro aparenta ser intimista, sobretudo nas narrativas em primeira pessoa, assim não se apresenta ao se avaliar o seu conteúdo, uma vez que o “eu” que se enuncia evoca memórias plurais de diferentes sujeitos e gerações.

Esse homem, envolvido pelas questões inerentes ao seu tempo, revela, pela literatura, as angústias e incertezas em que está submerso. Nesse cenário, o texto literário tem sido utilizado para tentar recuperar o que perdido e que teria o poder de conferir o reconhecimento e o sentimento de estabilidade e pertencimento. Percebe-se, assim, que, “com a pós-modernidade, que representa o fim daquilo que Jean-François Lyotard chamou de grandes narrativas [...] o futuro desaparece do campo de visão.


¹ Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), graduada em Letras Vernáculas pela UNEB, graduada em Direito pela Universidade Salvador (UNIFACS) e especialista em Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Contato: milena.tanure@gmail.com



Atolado no presente, o sujeito vai-se projetar sobre o passado, o que explica a proliferação das escritas da memória e da história” (FIGUEIREDO, 2013, p.25). Ao tratar do crescimento dessas práticas de rememoração e a proliferação de literatura memorialística, biografias, autobiografias ou autoficção, Eurídice Figueiredo (2013, p.25, grifo da autora) afirma que “o sujeito tem necessidade de dizer *eu* para sair da indistinção pós-moderna, ele precisa prover o eu de marcas distintivas que possam confirmar sua existência, assinalar seu pensamento e reforçar sua singularidade”.

A grande presença da rememoração na escrita literária contemporânea merece ser pensada e, para tanto, é preciso se reconhecer que tal prática compreende fenômeno que não se evidencia apenas na literatura. Conforme afirma Andreas Huyssen (2000), a emergência da memória como uma das preocupações centrais das sociedades ocidentais é um dos mais surpreendentes fenômenos culturais e políticos da atualidade. Contrastando com o privilégio ofertado ao futuro no início do século XX, tal fenômeno se caracteriza por uma volta ao passado e desde a década de 1970, na Europa e nos Estados Unidos, tem sido possível observar uma série de práticas memorialísticas, tais como a restauração de velhos centros urbanos, o *boom* das modas retrô, o crescimento de documentários históricos na televisão etc. Entre tais práticas de culto ao passado, Huyssen (2000, p.14) cita, ainda, a literatura memorialística e confessional, assim como o “crescimento dos romances autobiográficos e históricos pós-modernos (com as suas difíceis negociações entre fato e ficção)”.

No mesmo sentido, Pierre Nora (2009) afirma que o mundo está experimentando a emergência da memória, “[...] é como uma onda de recordação que se espalhou através do mundo e que, em toda parte, liga firmemente a lealdade ao passado – real ou imaginário – e a sensação de pertencimento, consciência coletiva e autoconsciência” (NORA, 2009, p.6). A partir da compreensão aqui apresentada de que vivemos uma o “tempo da memória” (NORA, 2009, p.7), percebe-se que “não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos os nossos papéis neste processo. É como se o objetivo fosse conseguir a recordação total” (HUYSSSEN, 2000, p.15). Carlos Ribeiro, a partir da sua produção literária, aparenta tomar para si o papel de, pela representação do que não mais existe, trazer para o presente aquilo que fincou suas raízes no passado e que constitui lembranças importantes demais para serem obliteradas. Nas narrativas de Ribeiro um eu que se coloca na narrativa, por meio dos




narradores ou personagens, distingue-se da multidão ao, perambulando pela cidade, retomar antigas vivências, experiências e locais que fincaram raízes na memória. A retomada do passado se apresenta, assim, como tentativa de se resguardar aquilo que vai se apagando na imagem atual do espaço urbano, mas que é nítido e significativo para aquele que rememora.

Essa “onda de recordação” (NORA, 2009) se faz sentir nas produções literárias mais recentes por meio de um tom saudosista que permeia as narrativas e Ribeiro faz parte de uma tradição literária que promove uma relação entre a criação ficcional e as memórias subjetivas e coletivas. Entre as marcas dessa produção de memórias na narrativa de Ribeiro têm-se tanto as representações de um tempo pretérito quanto a presença de um narrador ou personagem que retoma elementos do passado em razão de um estranhamento diante dos espaços e práticas do presente. Um dos elementos da ficção de Ribeiro que a singulariza no bojo das representações memorialísticas, por sua vez, diz respeito, em especial, ao artifício de narrar por meio de um tom nostálgico que evoca tempos e lugares de uma Salvador que são irrecuperáveis pelo ato de lembrar, tanto pela impossibilidade de se reviver aquilo que ocorreu no passado quanto pelo fato de a rememoração ser, assim como a produção literária, um ato de criação.

A associação entre a construção ficcional e memorialística que é possível estabelecer a partir da leitura dos textos de Ribeiro conduz a uma análise do modo como esse desejo de narrar se associa ao anseio de contar aquilo que fincado no passado. Assim, em entrevista concedida à jornalista Belissa Marchi, o escritor foi questionado sobre a vontade de escrever e respondeu:

Eu já escrevia diários desde a adolescência. Na verdade, eu anotava o que acontecia durante o dia, mas sem nenhuma pretensão literária. Depois, o meu texto ganhou, gradativamente, um estilo próprio, pessoal. **O que me dava prazer não era só contar os fatos, mas retratá-los da minha maneira.** (RIBEIRO, 2008, grifo nosso)

Observa-se como a sua escrita surge a partir do desejo de narrar suas vivências, mas o desejo de contar aquilo que foi vivido passou a conviver com um estilo próprio de escrita que, se não fantasiava nem se desprendia de um compromisso com o real, ofertava ao escritor aquilo que é inerente à literatura: uma certa liberdade no modo de narrar.




Ribeiro aparenta ter consciência da impossibilidade de reviver os espaços e experiências de um tempo passado, e a construção ficcional revela-se, assim, meio de evocar esses espaços do passado e criar as suas memórias.

Cada dia fica mais distante aquele paraíso, da infância, aquele paraíso que, de alguma forma, todos nós buscamos reencontrar, mesmo que, muitas vezes, não nos demos conta disso. Aí está, pois, a razão de eu escrever: a de encontrar o caminho de volta à Terra Prometida, ao Éden, à Shangri-La, numa caminhada construída com símbolos, sonhos, invenção, memória e significados (RIBEIRO, 2002, p.236).

Já nessa afirmação de Ribeiro é possível aferir o modo como o afastamento de um tempo pretérito se apresenta motivador para o afloramento de um sentimento nostálgico. Tal sentimento, contudo, não se apresenta aleatoriamente em seus textos ficcionais, mas em razão, sobretudo, da ausência de antigos espaços e vivências. Constata-se, ainda, que o paraíso perdido que se rememora costuma conduzir a narrativa para a infância daquele que narra ou do personagem que recria um passado pelas teias da memória. Assim, já se identifica que, em Ribeiro, a tentativa de recuperar um tempo pretérito surge a partir do sentimento de ausência e saudade do que se perdeu, tais como locais e práticas sociais, mas também uma suposta inocência infantil.

Ao se considerar essas marcas singulares do retorno ao passado, e a consequente criação de memórias em Ribeiro, cabe aprofundar a avaliação do tipo de narrador da sua ficção que se caracteriza, ainda, por apresentar um discurso saudosista a partir do confronto com aquilo que o inquieta na contemporaneidade. De logo, identifica-se que um sujeito contemporâneo e suas apreensões se fazem presentes na obra de Ribeiro, seja nos contos ou nos romances. Por esse motivo Lígia Telles, ensaísta e professora da UFBA, na orelha do livro *O chamado da noite*, localiza a narrativa de Ribeiro em uma dada tradição ficcional:

Carlos Ribeiro dá continuidade à tradição ficcional que situa o homem no cotidiano, sozinho em meio à multidão, dela extraindo, ao perambular pelas ruas de sua cidade, a matéria poético-narrativa, conforme o fizeram Baudelaire e Poe. Na voz que conta minúsculas aventuras, os heróis das grandes narrativas são substituídos pelos seres comuns que se movimentam quer pelo espaço exterior da cidade, quer pelo espaço interior da memória. Personagens vislumbrados pelo narrador no transitar diário da cidade grande – no caso, a cidade de Salvador – duram o tempo em que são capturados pelo olhar; personagens recuperados pela memória do narrador persistem, a despeito do escoar do tempo; personagens que habitam seus sonhos atestam um mundo de desejos projetados. Através de todos eles,



delinea-se o perfil de um sujeito, na expressão da sua subjetividade, razão pela qual as pontas do território narrativo e do território lírico se tocam (RIBEIRO, 1997).


Lígia Telles localiza uma série de elementos que se fazem expressivamente recorrentes nas narrativas de Ribeiro, tais como a presença do vagar pelas ruas e dela extrair o material para a escrita, assim como as inquietações do homem sozinho na multidão. Desse modo, identificam-se dois elementos centrais que marcam os narradores de Ribeiro: um sentimento de desconforto ao se depararem com as ausências das características de uma cidade de Salvador do passado e a particular solidão do homem contemporâneo em razão da perda de antigas práticas de sociabilidade.

A personagem central de *Lunaris*, último romance de Ribeiro até então, representa uma imagem que condensa as angústias e inquietações das demais personalidades das produções literárias do escritor. Alberto, assim como as outras personagens de suas narrativas, questiona o seu estar no mundo e, ao perambular pela cidade, objetiva reconstruir espaços e experiências. Nessa narrativa, contudo, as inquietações de um mundo presente com o qual ele não se identifica levam a personagem a fantasiar e constituir um novo espaço, *Lunaris*, local que, pelas descrições, representa a cidade de Salvador da década de 1970 para onde ele se dirigia, como forma de vingança desse mundo que lhe é estranho, e no qual se dava ao prazer de “refazer pessoas, de reconstruir acontecimentos, de eliminar todos aqueles que o aborreciam” (RIBEIRO, 2007, p. 17).

Esse homem de meia idade que reiteradamente se faz representar nas narrativas de Ribeiro reflete a condição do indivíduo contemporâneo e questiona as consequências de uma “celebrada modernidade”.

Em algum momento da nossa cultura, no Ocidente, cometeu-se um erro grave. Ao se rejeitar e combater falsos valores, jogou-se os verdadeiros fora. Em algum momento da celebrada modernidade, *lançou-se fora o bebê junto com a água suja da bacia*. Com a falsa moral e a hipocrisia, renegou-se a moral; com a farsa e a falsidade, o próprio conceito de verdade; com o autoritarismo, a autoridade. O resultado aí está: uma sociedade que se fragmenta de alto a baixo, sem um só pilar que a sustente. A dúvida e a desfaçatez penetram por todos os meandros da sociedade, contaminando-a (RIBEIRO, 2007, p. 38, grifo do autor).

A inquietação do indivíduo que se revela nas narrativas de Ribeiro, além de dizer respeito aos questionamentos existenciais do ser humano, relaciona-se com a ausência



de elementos do passado com os quais não mais se depara na tessitura da cidade contemporânea.


Em seus contos e romances, a figura de um homem que retorna à cidade do passado ou que, perambulando pela cidade do presente, rememora as marcas do antigo espaço urbano surge reiteradamente. O discurso memorialístico, como se percebe, surge, em especial, a partir da percepção da cidade modernizada como lugar não apenas da celeridade, com suas máquinas e meios de transporte, mas também da fugacidade.

Nas narrativas de Ribeiro, os processos de modernização que originam uma cidade opressora são responsáveis, também, pelo apagamento dos antigos espaços nas quais as experiências eram vividas coletivamente, quer seja no ambiente familiar ou da vizinhança, por exemplo. Em detrimento do desaparecimento dos antigos redutos destinados ao convívio social, como os antigos cinemas de rua, as narrativas de Ribeiro revelam, pesarosamente, novos espaços, como o *shopping center*, que são marcados por práticas de sociabilidades distintas das que se tinha nos espaços do passado e que se deixam representar como não-lugares. O discurso memorialístico surge, em especial, a partir da percepção da cidade modernizada como lugar não apenas da celeridade, com suas máquinas e meios de transporte, mas também da fugacidade.

“Eu deixei uma cidade, e o que encontro agora?”, pensa o homem que se sente oprimido. Aqueles espaços cortados por corpos em movimento incessante parecem desfazer qualquer sentido de continuidade. O passado, o presente e o futuro dão lugar a uma insuportável sensação de transitoriedade, um mundo sem história, sem memória. Ali tudo se movimenta e tudo permanece estático [...] Que lembranças deixa um carro que passa quando milhões de carros passam e todas as pessoas do mundo passam, iguais na sua espantosa variedade? (RIBEIRO, 2012, p. 59).

A cidade se apresenta, assim, local dos ruídos, do progresso, das ondas de modernização e, sobretudo, da transitoriedade das coisas e dos seres. Revela-se, desse modo, que são as experiências humanas e a complexidade da vida urbana que desestabilizam os narradores e personagens de Ribeiro. Nesse contexto, o inquieta, ainda, a indistinção do homem que anda nessa multidão e a consciência de que “lá fora, a cidade fervilha de ausências” (RIBEIRO, 2007, p. 179)

Ribeiro se situa no rol de ficcionistas contemporâneos e, portanto, apresenta características que têm sido identificadas como marcas de uma geração. Entre tais



características, Schøllhammer(2011) destaca a presença de uma demanda de realismo que deve ser compreendida a partir da consciência da dificuldade de se capturar a “realidade” do modo mais real. Para Schøllhammer (2011), essa escrita contemporânea não mais se distingue entre os autores que abordam temas sociais e os que se voltam para abordagens mais subjetivas. Segundo ele, o que tem sido possível perceber é a ausência dessa polarização, uma vez que “a literatura que hoje trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima, privilegiando apenas a realidade exterior; escritor que opta por ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência do contexto social e histórico”. (SCHØLLHAMMER, 2011, p.15-16).

Ribeiro, localiza-se, ainda, em uma dada tradição que tem se valido de um texto da cidade como via de criação de memórias e de denúncia ou pesar por uma imagem do espaço urbano que se perdeu, sobretudo em razão das ondas de modernização. Nesse sentido, Idilva Maria Pires Germano (2009) afirma que a crítica literária brasileira que tem se voltado para uma produção do final do século XX e cujo tema central é a cidade, e nesse grupo ela destaca Alexandre Faria e Renato Cordeiro Gomes, cunhou a noção de “literatura de subtração”. Segundo Germano (2009), tal conceito compreende uma literatura na qual figura a perda da cidade ideal (racionalizável, controlável e unificável) e do discurso moderno. Isso ocorre “seja descrevendo caleidoscopicamente as cenas da vida urbana, sua heterogeneidade, as cruzeiras da violência e do medo e os fragmentos do presente avassalador, seja revisitando nostalgicamente a cidade perdida e o trabalho da memória e do sonho” (GERMANO, 2009, 427). Assim, “os textos evocam a distopia, o sentido penoso de se viver na metrópole e de dizê-la” (GERMANO, 2009, p. 427). Nesse cenário figura a produção literária de Ribeiro e a leitura de sua obra expõe a ligação entre a vida urbana e a vida subjetiva em suas narrativas a partir da representação da cidade e de um homem mergulhado no mundo contemporâneo. Dessa forma, com uma linguagem densa de poesia e humanidade, nos dizeres de Guido Guerra, a obra de Ribeiro apresenta denso material da projeção das memórias urbanas e humanas no texto literário.

Referências

ARRUDA, Angela Maria Pelizer de. Cultura e literatura contemporâneas: algumas abordagens do pós-moderno. **Estação Literária**, v. 9, p. 220-237-237, 2012

FIGUEIREDO, Eurídice. Formas e variações autobiográficas. A autoficção. In: ____ **Mulheres ao espelho**: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

GERMANO, I. M. P.. As ruínas da cidade grande: imagens da experiência urbana na literatura brasileira contemporânea. **Estudos e Pesquisas em Psicologia** (Online), v. 9, p. 425-446, 2009.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In: PROJETO: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo: SP, 1981. p. 07-28.

_____. Memória: da liberdade à tirania. In: MUSAS: Revista Brasileira de Museus e Museologia, n. 4, 2009. Rio de Janeiro: IBRAM, 2009.p.06-10.

RIBEIRO, Carlos. **Já vai longe o tempo das baleias**. Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1981.

_____. **O chamado da noite**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

_____. **Com a palavra o escritor**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2002.

_____. **Lunaris**. Salvador: EEP Publicações e Publicidade, 2007.

_____. **Discurso de Carlos Ribeiro na ALB**. Salvador, 31 de maio de 2007

Disponível em: <<http://www.carlosribeiroescritor.com.br/especial_discurso.htm>>

_____. **O visitante noturno**: contos. Salvador: SECULT, 2000. FUNCEB, EGBA.

_____. **Contos de sexta-feira e duas ou três crônicas**. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.



_____ **Entrevista a Bela Marchi.** Salvador, novembro/2008

Disponível em: <http://www.carlosribeiroescritor.com.br/novo/fortuna-critica/entrevista-a-bela-marchi/>

Acesso em 20 ago. 2014

_____ **Entrevista Cultura: Carlos Ribeiro. Entrevista. Salvador: A Tarde Cultural – 26/4/1996.** Disponível em: <http://www.carlosribeiroescritor.com.br/novo/fortuna-critica/entrevista-cultura-carlos-ribeiro/>

Acesso em: 20 ago. 2014

SÍMBOLOS DA INFÂNCIA EM *OS CAVALINHOS DE PLATIPLANTO*

Mona Lisa Bezerra Teixeira (UERN)¹

Resumo: Os contos de José J. Veiga em *Os cavalinhos de Platiplanto* têm como característica preponderante a presença da infância, que é tecida sob a ótica do adulto e procura retomar, através da recordação, seus espaços de experiências e aprendizagem. Esse olhar amadurecido busca um plano superior para a figura da criança, e se mostra atento a tudo que a circunda. Para isso o autor utiliza um modo de narrar que tem características realistas e de cunho memorialístico como em “A ilha dos gatos pingados” e “Roupa no coradouro”.


Palavras-chave: José J. Veiga; *Os cavalinhos de Platiplanto*; Memória e espaços; Literatura e infância.

No livro de contos *Os cavalinhos de Platiplanto*, de José J. Veiga, publicado em 1959, há um predomínio da figura da criança, em conjunto com uma estrutura narrativa marcada pelo traço memorialístico, que não poderia, dessa maneira, deixar de fora os espaços habitados pelas personagens que recordam situações vividas, mas também situações de sonhos e devaneios.

Em “A ilha dos gatos pingados”, o narrador, provavelmente ainda um menino, não nomeado, recorda um episódio que envolve outros três personagens: Cedil, Tenisão e Camilinho. A narrativa revela, pelo viés da recordação e da ênfase na memória, uma história de amizade e resistência às forças externas que se estrutura na divisão de um espaço territorial: *A ilha dos gatos pingados*, assim nomeada por eles. Esse contexto espacial significa um mundo à parte, liberto do controle dos adultos, das regras e das injustiças sofridas e ainda corresponde a uma espécie de vivência singular em comparação aos outros meninos da localidade. Nesse ambiente, as crianças são os condutores de suas ações, estão libertas das obrigações impostas pela família ou pelo ambiente escolar, mas isso não significa um mundo sem comprometerimentos e divisões de tarefas, pois os meninos atuam sobre esse espaço, transformando-o a partir do trabalho coletivo, sem dissociá-lo das brincadeiras.

O que nos lembra as observações de Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva*, no capítulo “A memória coletiva e o espaço”: “Quando inserido numa parte do espaço, um grupo o molda à sua imagem, mas ao mesmo tempo se dobra e se adapta a coisas

¹ Doutorado em Teoria da Literatura pela USP, professora (PNPD) de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Contato: mona.lisabt@uol.com.br




materiais que a ela resistem. O grupo se fecha no contexto que construiu” (2003, p. 159).

Para Silviano Santiago, em seu ensaio “A realização do desejo”, os meninos em “A ilha dos gatos pingados”, querem escapar da violência comunitária, e para isso desbravam e povoam um espaço que se distancia das divergências e entraves comuns ao ambiente de convivência social do qual fazem parte. Ainda observa que a arquitetura dramática dos contos de Veiga se arma a partir da vizinhança de grupos divergentes, sendo que um deles, o mais fraco, acaba por sofrer reprimendas terríveis como consequência da busca por autonomia e liberdade de ação, pois os meninos não conseguem fazer a ilha – símbolo de autonomia e resistência em relação à comunidade – perdurar no espaço e no tempo.

O conto se caracteriza pela narrativa do menino, dando ênfase à figura de seu amigo Cedil, que tem mãe e uma irmã, mas sofre violência física e psicológica de um agente externo ao meio familiar, Zoaldo, apenas namorado dessa irmã. É na figura de Cedil que a narrativa explora não somente ângulos individuais referentes à vida do menino, que sofre surras e agressões, mas também ao aspecto da vulnerabilidade da criança dentro desse espaço social, pois ninguém da comunidade interfere para dar fim às agressões e castigos sofridos pelo garoto.

Dessa maneira, o espaço da casa, tão caro a Bachelard, em *A poética do espaço* (2000) e em *A poética do devaneio* (2001), que significa consolo, sonho e acolhimento, não existe na vivência de Cedil, a ponto de ele pensar em suicídio, num dos trechos mais tocantes da narrativa, graças à sensibilidade do autor em elaborar um diálogo que não artificializa a compreensão das crianças a respeito da vida e da morte. Após a conversa com o narrador da história, resta ao menino, então, não mais a fuga de casa ou a morte, mas sim a ocupação de um espaço isolado do restante da comunidade, espaço este que se transforma num refúgio consolador, colocando em evidência o trabalho das crianças, a valorização de suas iniciativas, sem a interferência e mediação dos personagens adultos:

No primeiro dia fincamos as estacas da casa, amarramos as traves e cortamos uma braçada de vara para trançar as paredes. Cedil queria fazer uma parede de qualquer jeito, com ramo de assa-peixe mesmo, só para poder dormir na primeira noite. Enquanto ele varria o chão da casa muito entusiasmado eu saí com Tenisão e combinamos que era



preciso desistir Cedil de fugir improvisado; a gente primeiro fazia uma casinha caprichada, com jirau e tudo pra dormir, depois ele mudava pra ela se ainda tivesse inclinação. (2015, p.32).

Fizemos monjolinho de gameleira, é fácil de torar e furar, pilava à toa o dia inteiro, quando a gente ia embora escorava ele levantado como monjolo de verdade. Fizemos usina de luz com represa, casa de turbina, poste subindo e descendo morro, copinho de isolador, fio e tudo, gastamos acho que dois carretéis de linha. (2015, p.33).

A respeito de uma espécie de demarcação territorial exercida por determinados conjuntos de pessoas, Halbwachs observa:

Cada aspecto, cada detalhe desse lugar tem um sentido que só é inteligível para os membros do grupo, porque todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a outros tantos aspectos diferentes da estrutura e da vida de sua sociedade. (2003, p. 160).

Essa consideração pode ser aproximada da vivência secreta dos meninos nesse espaço, pois, unidos numa espécie de sociedade fraterna, conseguiam burlar as famílias, os outros membros adultos da comunidade e as outras crianças, que poderiam oferecer risco ao segredo da ilha, como fica evidente na figuração da personagem Camilinho.

Essas relações primeiras da infância envolvem a amizade, o ambiente social da convivência com personalidades diversas, a aproximação da natureza, o rompimento dos laços afetivos e as descobertas dos vínculos entre os seres humanos baseados em interesses – aspectos que fazem parte da formação desses meninos e representam as frustrações que vão mostrar uma infância não idealizada e propensa à interferência de fatores externos: é o que fica demonstrado com o desfecho da história por que passa a personagem Cedil, após a traição de Camilinho, que revela o segredo da ilha para Estogildo, personagem agressivo e desleal, “que vivia passando rasteira nos outros”:

E nem demorou muito, parece até que eles estavam esperando uma vaza. Passamos uns dias sem ir lá porque Tenisão andou de dedo inchado com panariz, doía muito, foi preciso lancetar, e brinquedo sem ele desanimava [...]. Quando vimos o fumaceiro, corremos lá, eu e Cedil, Tenisão ainda não podia. Estava tudo expandongado, a casa, a usina, os postes arrancados, o monjolinho revirado. Cedil chorava de soluço, corria pra cima e pra baixo mostrando os estragos, clamando da ruindade. Eu quase chorei também só de ver a tristeza dele. Para nós a ilha era brinquedo, pra ele era consolo. (2015, p. 35).



Lembrando mais uma vez Halbwachs:


O espaço é uma realidade que dura. É ao espaço, ao nosso espaço – o espaço que ocupamos, por onde passamos muitas vezes, a que sempre temos acesso e que, de qualquer maneira, nossa imaginação ou nosso pensamento a cada instante é capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção, é nele que nosso pensamento tem de se fixar para que essa ou aquela categoria de lembranças reapareça. (2003, p. 170).

Em "A Ilha dos Gatos Pingados", a memória relatada é caracterizada na figura de um personagem ainda menino, mas que tem direito à palavra, e revela a força da memória que não quer esquecer, que nomeia e dá vida novamente àqueles que não tiveram voz. Como observa Agostinho P. de Souza, em uma entrevista com o próprio autor, colhida no livro *Atrás do mágico relance* (PRADO, 1989), José J. Veiga capta o mundo do cotidiano infantil e multiplica as várias dobras desse espaço a partir do que é primitivo na criança: o fazer de conta. A partir dessa consideração é possível observar como as pequenas coisas adquirem grande proporção nas personagens do autor.

Nesse sentido, em "A Ilha dos Gatos Pingados" temos uma representação do espaço e uma estruturação do espaço em íntima relação com o narrador, que tem como contraponto na narrativa os lugares ocupados pelos outros meninos, pelos adultos, pela família, pelos animais, pelos objetos e pelos próprios sonhos. Os espaços habitados pelas personagens de Veiga transcendem os limites geográficos, possibilitando um modo de narrar atento às pequenas coisas, aos redutos, às percepções sensíveis, alegres e dolorosas da experiência infantil.

A escrita de José J. Veiga reflete uma forma de conhecimento, com relação à infância, próxima ao pensamento de Jeanne Marie Gagnebin:

Ela [a experiência] remete à reflexão do adulto que, ao lembrar o passado não o lembra tal como realmente foi, mas, sim, somente através do prisma projetado sobre ele. Essa reflexão sobre o passado, visto através do presente descobre na infância perdida signos, sinais que o presente deve decifrar, caminhos e sendas que ele pode retomar, apelos aos quais deve responder, pois, justamente, não se realizaram, foram pistas abandonadas, trilhas não percorridas. Nesse sentido, a lembrança da infância não é idealização, mas, sim, realização do possível esquecido ou recalçado. A experiência da infância é a experiência daquilo que poderia ter sido diferente, isto é, releitura crítica do presente da vida adulta. (1997, p. 181).




O modo como José J. Veiga apresenta os objetos inseridos em um espaço dominado pela visão de uma criança, no conto "Roupa no coradouro" possui um aspecto muito peculiar dentro da estrutura narrativa, pois o menino afoito com a liberdade, que agora possui devido à viagem a trabalho do pai, entra numa espécie de êxtase e comunhão com tudo ao seu redor. O conto se inicia com uma situação não muito comum, pois o pai ordena ao menino o controle da casa e os cuidados com a mãe, que estava doente. Mas em contraste com o espaço familiar disciplinado desejado pelo pai, o menino já sonha como será habitar esse ambiente sem a vigilância da autoridade paterna, e desde os momentos iniciais da história, imagina habitar a casa sem ter que dar explicações.

A mãe, assim como o pai e o próprio menino não têm os nomes mencionados, diferentemente de outros personagens que surgem no decorrer da trama. E essa figura materna está sempre trabalhando nas atividades da casa e da manutenção da propriedade rural, enquanto o menino não é nem mesmo capaz de levar um recado com responsabilidade, quando ela o solicita. E como está dito na narrativa, a mãe pedia, e o pai mandava. Dessa maneira o menino vai agindo sem nenhuma preocupação com as regras estipuladas pelo pai, e vai seguindo em suas aventuras e brincadeiras. Segue os dias soltando arraia, indo a pescarias, fazendo propaganda para um circo que aparece na cidade, para depois entrar sem pagar nos espetáculos, entre outras brincadeiras descritas.

Às vezes a mãe falava de modo delicado que ele não devia “abusar da ausência do pai”, e mudava logo de assunto para não parecer autoritária, mas o menino estava mesmo interessado em estar solto no mundo.

Deitado na cama, ouvindo minha mãe fazendo ainda uma coisa e outra pela casa, catando feijão, moendo café para de manhã, eu achava que não estava ajudando muito, como meu pai recomendara, e prometia a mim mesmo mudar de vida. Mas resolver uma coisa deitado é fácil, não dá nenhum trabalho, praticar depois é que é difícil, a gente vai deixando para depois e nunca resolve começar. (2015, p. 125).

O tempo para esse personagem está muito próximo do que Maurice Halbwachs comenta no capítulo “A memória coletiva e o tempo”, quando fala a respeito das emoções. O protagonista de “Roupa no coradouro” ressalta com intensidade as suas




experiências, brincadeiras, a natureza que observa, a descrição das pessoas que convivem com ele e a família, assim como as que circundam esse espaço. Em uma história com forte presença da memória, da recordação, a figura do protagonista acaba revelando um mundo que ainda não conhece a divisão social do tempo, como observa Halbwachs. Essa maneira infantil revela uma existência que ainda não está implicada em ajustes ao tempo e durações pré-determinados. O menino ainda não tem noção que terá muito em breve a vida condicionada ao tempo em que se produz algo, pela força do trabalho, pelo lucro e pelo acúmulo. É o que será bem representado ao final da narrativa, com o falecimento da mãe e o aparecimento do tio materno, Lourenço, proprietário e empreendedor, que vai propor sociedade ao cunhado viúvo.

Antes disso, com a chegada do circo, o menino vai abandonando cada vez mais as tarefas de casa. Apesar de reconhecer que não ajuda devidamente a mãe, ele não consegue resistir ao chamado das ruas e das brincadeiras com as outras crianças. Ele ainda atenua um pouco a culpa ao convidar a mãe para ir ao circo, propondo a venda de sua própria galinha de estimação para conseguir comprar o ingresso dela, que recusa prontamente em virtude de outras despesas da casa, mas que não deixa de reconhecer a delicadeza da lembrança do filho, que iria se desfazer de um animal de estimação para lhe proporcionar um agrado.

Mas nem depois que o circo vai embora da cidade ele muda de atitude e logo depois a mãe fica acamada, e é assistida pela personagem Ana Bessa, figura bondosa para o menino, mas que não o poupa de boas reprimendas pelo jeito que vem se comportando. É interessante destacar na narrativa o choque que sente a personagem por ser chamado à atenção por uma pessoa que não é da sua família. Vale ressaltar que é o primeiro momento em que o espaço familiar privado começa a ser ocupado em virtude da doença da mãe e da imaturidade do menino para cuidar dela. Permanecer no espaço da casa não é mais opção para o menino e, sim, necessidade. E ele demonstra mal-estar ao ver as coisas da mãe serem tocadas por outros. O que remete mais uma vez às reflexões de Halbwachs a respeito de como lidamos com os objetos, com as coisas, que acabam representando uma garantia, uma espécie de estabilidade e reconhecimento do nosso espaço. Esses objetos trazem as nossas marcas pessoais, nossa personalidade:

Eu não saí mais de casa naquele dia nem no outro. Aos poucos a casa foi enchendo de gente, mulheres mais, umas com filhos pequenos,




outras com meninos já grandinhos, que ficavam me amolando para brincar. Mulheres que eu conhecia de vista e achava antipáticas mexiam em nossa cozinha, faziam mingau para os filhos na vasilhas de mamãe, ou café para as visitas. (2015, p.130).

Antes de a saúde da mãe se agravar, a narrativa colocava em evidência os objetos fora do eixo doméstico, como se tudo que estivesse dentro do espaço familiar significasse a lida com as tarefas e o trabalho junto à mãe. Somente quando o menino permanece por mais tempo em casa é que ocorre o destaque para as panelas da cozinha, para o fogão, a varanda da casa, e, mais de uma vez, a canastra que ficava no quarto da mãe é lembrada.

A maneira paulatina como ele vai se dando conta da gravidade do estado de sua mãe é tecida em conjunto com as sensações de culpa e incompreensão diante do que está acontecendo, pois para ele a mãe não poderia morrer, tanto que ao ir chamar o médico, a pedido de dona Ana Bessa, ainda demora para efetivar o pedido de socorro, pois perde tempo vendo um mico que se apresentava junto ao seu dono em uma porta da venda da cidade, e, como consequência, não encontra mais o doutor para prestar a assistência urgente diante da piora da mãe.

Logo a seguir começam a chegar pessoas estranhas à casa, que mexem nas coisas, rezam, fazem comida, conversam e transitam pelo ambiente que ainda há pouco tempo era ocupado somente pelo protagonista da história e sua mãe. Há também outras crianças que brincam e riem pelo espaço, sem se darem conta da iminência da morte entre elas. Essa espécie de invasão é dolorosa para o menino. Nesse momento, dona Ana Bessa é cuidadosa com ele, percebe sua fragilidade e volta a tratá-lo com o carinho de antes. Mas quando o padre chega à residência com o livrinho de rezas para atender à mãe, o desamparo aflora na criança, que, de maneira muito desesperadora, percebe a gravidade da situação.

A preparação do espaço físico da casa para receber a morte, a chegada repentina do pai, a visão que o menino tem da mãe delirando antes de falecer vão encerrando a narrativa que desde o princípio é tramada na delicadeza dos detalhes da materialidade das coisas em conjunto com as sensações da criança ao vivenciar os espaços do lugar em que vive, ao mesmo tempo em que sonha para si outras realidades. De maneira diferente de “A ilha dos gatos pingados”, em que os meninos aprendem a viver partilhando suas experiências, em “Roupa no coradouro” o que emerge é a experiência



da criança solitária, mesmo quando ela se encontra acompanhada nas brincadeiras e no espaço familiar. A memória traz à tona a condição individual que se divide entre o sentimento íntimo e o que pode ser expressado diante da coletividade.

O conto se encerra com a visão do menino diante das roupas da mãe esquecidas no coradouro. Ao perceber esses pertences individuais estendidos na grama, ele reativa a existência materna através da memória, ao recordar a roupa preferida que ela usava em dias de calor, caracterizando um dos aspectos recorrentes nas narrativas de José J. Veiga: os espaços reais e do cotidiano sendo caminhos primordiais para o espaço da imaginação. A presença da criança nessas narrativas retrata um tempo que não se esgota, graças a um dos traços infantis recorrentes na obra do autor, e extensivo à condição humana: a vocação para contestar.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. Casa e Universo. In: _____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história e testemunho. In: _____. *Lembrar esquecer escrever*. São Paulo: Editora 34, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.

PRADO, Antonio Arnoni (org.). *Atrás do mágico relance*. Uma conversa com José J. Veiga. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

SANTIAGO, Silviano. A realização do desejo. In: VEIGA, José J. *Os cavalinhos de Platiplanto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

VEIGA, José J. A ilha dos gatos pingados; Roupas no coradouro. In: _____. *Os cavalinhos de Platiplanto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.



MAPAS INVISÍVEIS: REPRESENTAÇÕES DE PARIS EM *DOUTOR PASAVENTO*, DE ENRIQUE VILA-MATAS

Priscilla Oliveira Pinto de Campos¹

Resumo: Redefinindo as noções de cidade, espaços urbanos e privado, Enrique Vila-Matas produz, em *Doutor Pasavento*, um narrador errático, neurótico, memorialista, capaz de reorganizar os espaços através de sua biblioteca e de processos nos quais a ausência de território predomina. Este ensaio pretende investigar, de modo introdutório, como o escritor catalão aplicou o seu sistema de ressignificações geográficas em Paris, principal cidade explorada no romance.

Palavras-chaves: Cidade; Espaço; Intertextualidade; Enrique Vila-Matas.

1. Introdução

Em *Atlas do romance europeu (1800 – 1900)*, Franco Moretti (2003) defende uma assimetria do real e do imaginário, ou seja, da geografia e da literatura, como ideia recorrente em toda sua pesquisa. Nos parágrafos iniciais de *O livro por vir*, Maurice Blanchot (2005) também cria uma relação entre os dois domínios a partir da metamorfose, dentro da narrativa literária, do *canto real* ao *canto imaginário*. Blanchot fala de um outro tempo e de certo voto secreto que resultam no maior, mais terrível e mais belo dos mundos possíveis. Michael Foucault (2014), em *A hermenêutica do sujeito*, relembra o *Tratado da curiosidade*, texto no qual Plutarco emprega a expressão *stréphein*: momento no qual se teve que escolher entre deslocar inteiramente as cidades ou reorganizá-las, recompô-las, reorientá-las.

Na obra de Enrique Vila-Matas, segue-se as pistas de alguém preocupado com o rearranjo do tempo de acordo com as necessidades do discurso; um escritor libertário por completo no processo cronológico e nos pormenores estruturais da narrativa (KLEIN, 2011). Desse modo, *Doutor Pasavento* configura como alicerce da escrita *vila-matiana*, no qual a linguagem transpassa múltiplos lugares e justapõe a eles, através dos códigos da intertextualidade, uma vasta biblioteca pessoal.

Quando se depara com o relato de Pasavento, tem-se uma transformação tanto da dessimetria de Moretti, da mutação proposta por Blanchot, quanto da exigência que paira entre deslocamento absoluto e reorientação, observada por Plutarco. Em um dos livros

¹ Mestranda em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).
Contato: priscillaopcampos@gmail.com.

mais necessários para o entendimento de sua obra, o escritor catalão dispõe realidade e ficção em uma confluência desnorteada; embate entre geografia, urbanismo e literatura no mais terrível e belo dos mundos: a Rue Vaneau, em Paris.

Para além do seu fervoroso intuito em desaparecer – argumento que será construído, principalmente, através do conceito de memória na literatura – o narrador é um caminhante atento. Na sua sombra, disputando o protagonismo da trama, estão os espaços geográficos de algumas cidades, em especial a capital francesa. A Rue Vaneau é, ao mesmo tempo, local tangível e fantasma, voltando ao enredo de maneira recordativa, como no trecho em que Pasavento, após ver uma notícia do sequestro de dois jornalistas franceses no Iraque, retoma a escrita de seu diário:

E, bom, já termino, porque o formato deste papelzinho condiciona o que escrevo, e este minúsculo papel está se acabando e, além disso, faz alguns dias que ando com tantas paranoias e ao mesmo tempo sinto uma tal saudade da Rue Vaneau (de sombra cada vez mais alongada, lógico) que temo muito que acabe vendo a notícia do sequestro conectada com essa rua. (VILA-MATAS, 2009, p. 325)

A construção literária labiríntica sugerida ao longo de toda produção vila-matiana – a ver, alguns exemplos: *Paris não se acaba nunca*, *Lejos de Vera Cruz*, *A viagem vertical*, *Dublínescas*, *O mal de montano* – tem como base vigorosa noções intertextuais e geográficas. Para Samoyault (2008), na estética pós-moderna, o objeto livro traz um aspecto lúdico da pluralidade pura, porém, não é responsável pela fundamentação de nada, trata-se de um conjunto de lascas, restos, fragmentos. Assim como a intertextualidade, a geografia alimenta-se dos pedaços; espécie de quebra-cabeça vivo do real. Na construção e, posteriormente, na análise de mapas narrativos, nos deparamos com a premissa de Georges Perec (2009) em *A Vida – modo de usar*: você pode olhar para as peças de um quebra-cabeça o quanto quiser, mas elas só farão sentido no momento em que estiverem juntas. Ou no instante em que forem cartografadas.

Tania Franco Carvalhal (2006) afirma que é na trama do que se perde e do que se recupera, na alternância de esquecimento e memória, que a intertextualidade se manifesta em cada texto. Quando se opera tais mecanismos, possibilita-se que se recomponham os fios internos dos prolongamentos e rupturas presentes nas narrativas. Surgem, enfim, novas interpretações acerca de temáticas sociais, históricas e memorativas, tornando a escrita um lugar em que oscila entre o vórtice da lembrança e a criação justaposta. Como as correntes de ar, Pasavento altera as paisagens evocando desde leves brisas até furações,

reorganizando a formulação de cidade através da escrita de si nos entornos – sejam eles públicos ou privados.

O objetivo central deste artigo é explorar algumas noções de espaço dentro do romance em questão. O cunho interdisciplinar está presente em minha pesquisa de mestrado, intitulada, até o momento, *Mapas invisíveis: cidade, espaço e geografia em Doutor Pasavento, de Enrique Vila-Matas*, sob orientação do Prof. Dr. Alfredo Cordiviola. Ato contínuo, a bibliografia procura compreender de que maneira a paisagem, a cidade, os elementos urbanos podem comportar-se diante da memória e da narrativa. Nos tópicos a seguir, será desenvolvido um breve panorama no qual o recorte é a relação entre o espaço público – Paris – e o privado – Hôtel de Suède – ambos atravessados por Pasavento.

2. Paris ao sol

Lúcia Leitão (2014), em *Onde coisas e homens se encontram – cidade, arquitetura e subjetividade*, fala do espacejar que se origina na ideia de um *espaço da arquitetura* essencialmente simbólico, marcado por circunstâncias psíquicas que transformam um edifício em templo, uma casa em lar. Esse teor psicanalítico permite que o sujeito imponha à cidade o crivo da experiência subjetiva e meça os elementos urbanísticos através de suas impressões individuais *sui generis*. Ela escreve: “Notadamente simbólico, ressalte-se, e fortemente atado ao corpo – como pele, como veste, como extensão do humano, portanto – o espaço da arquitetura se torna objeto de investimento psíquico para além do que poderiam supor os tratadistas clássicos da arte de arquitetar. Assim, *casa e corpo, espaço e sujeito* se confundem de um modo por eles sequer suspeitado” (p. 121).

Tal relação proposta pela pesquisadora é o guia para destrinchar os dois personagens principais do livro: o narrador e a rua. Ao descobrir que ficará hospedado no Hôtel de Suède – Rua Vaneau, 31 – o escritor dedica-se a reunir informações sobre a rua em que passará três dias. Pasavento lista cinco dados: a morada de André Guide; a embaixada da Síria; a mansão de Chanaleilles, construída em 1770, em que Antoine de Saint-Exupéry morou nos anos 1930, e adquirida, posteriormente, pelo multimilionário grego Niarchos; a farmácia Duperyoux e o Hôtel de Suède. Pasavento narra:

Meu relato não começava na farmácia, mas antes, com a narração da minha chegada ao Hôtel de Suède e contava como, ao entrar no quarto que a editora havia reservado, a primeira coisa que notei foi que a janela dava para a Rue Vaneau e para os jardins de Matignon, a residência do primeiro-ministro da França. Depois, o conto narra como eu havia saído do meu aposento e passeado longamente por Paris e como, ao voltar à Rue Vaneau, fizera uma incursão na farmácia Duperyoux, onde ocorreu o, digamos assim, episódio das aspirinas. (VILA-MATAS, 2009, p. 24)

Mais adiante, o escritor disserta sobre um encontro com um jornalista que o fez lembrar do romance *Quando a sombra desloca do chão*, de Daniel Del Giudice. A partir dessa recordação, Pasavento relaciona o livro citado com a mansão de Chanaleilles, onde Saint-Exupéry morou, pois, assim como o francês, Del Giudice também foi um escritor-aviador. Essa é uma amostra de como Vila-Matas alude à memória da biblioteca infinita (o tecer da intertextualidade de que fala Franco Carvalhal) para descrever e reordenar os espaços que o seu corpo cruza. Na medida em que transpõe para o sistema literário componentes da arquitetura e do urbanismo, o espanhol acrescenta unidades psíquicas à paisagem, à concretude que perde, pouco a pouco, o seu eixo quando alcança a página em branco. Sem tal revés no olhar arquitetônico-urbanístico atado ao corpo e exposto na linguagem, a topografia inscrita seria apenas repetição chapada do corpo terrestre.

A Paris que se levanta, aos poucos, sob o olhar de seu narrador (ou narradores), converte-se em um microcosmo infinito da subjetividade, como a cidade de Zora, retratada por Calvino (1990) em *As cidades invisíveis*:

Essa cidade que não se elimina da cabeça é como uma armadura ou um retículo em cujos espaços cada um pode colocar as coisas que deseja recordar: nomes de homens ilustres, virtudes, números, classificações vegetais e minerais, datas de batalhas, constelações, partes do discurso. Entre cada noção e cada ponto do itinerário pode-se estabelecer uma relação de afinidades ou de contrastes que sirva de evocação à memória. (p. 45)

Afinidades e contrastes. Receptáculo de coisas que deseja recordar. A cidade de Calvino é o protótipo ideal para a Paris de Pasavento. Em ambas, existe um movimento de descontinuidade e continuidade. Bernardo Secchi (2015) afirma que a grande variedade de políticas e projetos de que a cidade europeia foi investida ao longo de todo o século pode ser reunida sob o princípio da continuidade com o passado – tanto na tentativa de amarrar algumas linhas que ele nos liga ou ainda sob o preceito da alteridade, da afirmação da necessidade de ruptura de relações importantes com aquilo que ocorreu anteriormente. “Continuidade e descontinuidade parecem se enlaçar ao longo de todo o século, construindo temas apresentados obsessivamente: a obsessão, por exemplo, da

memória, do fim da história, de um presente eterno” (p. 69). Na Paris do romance, o presente é contínuo porque não existe outro tempo – o passado emerge através das referências literárias; o futuro, alienígena jamais enunciado.

De acordo com Jane Jacobs (2014), as ruas e calçadas são principais locais públicos de uma cidade, seus órgãos mais vitais. No texto *vila-matiano*, o caminho público é destrinchado com detalhes que nos permitem desenhar um esboço, no pensamento, do que viria a ser a disposição daquelas casas e estabelecimentos no plano cartográfico. No ensaio *Maldita rua*, Eliana Kuster e Robert Pechman (2014) traçam um esquema de revisão histórica da rua na sociedade. De acordo com os pesquisadores, o passeio público passou por um apagamento – primeiro, a rua das multidões, dos *flâneurs*, da massa, do povo, das paixões; depois, a prioridade de circulação dos automóveis, a cidade modernista que prioriza as máquinas: pouca negociação, pouco conflito.

Nesse contexto, observar a Rue Vaneau resulta na constatação de uma utopia desorientada do urbanismo e da literatura. O *flâneur* em questão é neurótico, absorto em melancolias diversas e avesso por completo à multidão – Pasavento quer desaparecer, essa é premissa do livro. O povo não lhe interessa, porém, o outro, como sujeito literário, sim. No romance, não existe exacerbações da cidade modernista ou de seus espaços progressistas, mas também não há uma crítica direta aos supostos avanços urbanos. Pasavento é egoísta nesse aspecto, o que lhe interessa são os seus modos de observar a cidade e apropriar-se dela. Ao detalhar e catalogar os locais que se destacam na Rue Vaneau, o escritor cria uma ideia utópica de que a rua se legitima menos pelo seu poder coletivo e mais pela sua capacidade de agrupar significação.

Um minucioso índice dos prédios e estabelecimentos localizados na Rue Vaneau condiz com a premissa da *concentração funcional intensificada da mobilidade*, apresentada por Moretti (2007) no ensaio *Homo palpitans – os romances de Balzac e a personalidade urbana*. Segundo o teórico, o que distingue a cidade da aldeia ou do campo é sua possibilidade de mobilidade social. No romance do século XIX, a rapidez ofuscante do sucesso e da ruína seria, então, o recurso de entrada da cidade na literatura moderna:

Mas isso acontece exatamente porque a cidade, como lugar físico e, portanto, como suporte para descrições e classificações, torna-se um mero pano de fundo da cidade como rede de relações sociais em evolução e, portanto, como adereço da temporalidade narrativa. O romance revela que o significado da cidade não será encontrado em nenhum lugar específico, mas só se manifesta através de uma trajetória temporal. (MORETTI, p. 13).

O que Vila-Matas articula é, justamente, a *trajetória temporal* elucidada no trecho acima. Durante todo o livro, o escritor subverte qualquer tipo de sequência que envolva espaço e tempo, alargando ainda mais o *adereço da temporalidade narrativa* defendido por Moretti. No discurso de Pasavento, a vivência urbana mantém-se atrelada ao procedimento de uma contínua lembrança. Os imprevistos com os quais o narrador é confrontando são de cunho metafóricos, provindos de sua consciência e de seus devaneios. Moretti fala sobre a cidade como rede de relações sociais em evolução. Vila-Matas muda a chave da ideia de socialização: os protagonistas de suas conversas estão no universo dos livros. Emissor, receptor e mensagem são moldados pela literatura.

Consequente em sua análise, Moretti defende que esse mecanismo das relações sociais urbanas, embora condição necessária, não é por si só suficiente para responder pelo surgimento da trama do romance. O romance acrescenta a convenção do suspense. Na escrita do espanhol, o suspense é, também, biblioteca melancólica, tornando as questões geográficas e urbanísticas um espelho do ofício literário, no qual ambas, cidade e escrita, refletem sem cessar.

3. Hôtel de Suède

A presença de Vila-Matas em quartos de hotéis faz-se constante ao longo de seus romances e ensaios. Com a profusão de narradores viajantes, a figura do escritor solitário, em colapso crítico acerca do processo de escrita, tornou-se um clássico quando se analisa a construção de seus personagens. Ao lado do grande jardim do Hotel Britannique, o quarto de Pasavento tem a função dicotômica de abrigar todos os seus fantasmas e, simultaneamente, ser o seu refúgio. É curioso como a representação do abismo – uma imagem vila-matiana bastante intensa – encontra-se, com frequência, no não-espço, confinada nas paredes, projetada nas elipses fractais das narrações do escritor. Neste trecho, o narrador comenta, após uma caminhada pela cidade, o seu desejo em retornar ao quarto e sentir-se apartado do resto:

Procurei me animar, mas sem sucesso. E, por fim, decidi que já tinha visto demais o doutor Pasavento *a partir de fora* e que seria melhor dar meia-volta e regressar ao hotel, pois precisava voltar a ver o jardim abandonado, o mar, o abismo, me sentir de novo separado do mundo ao mesmo tempo que voltava a ter um contato com os temas sobre os quais sempre refletira: a solidão, a loucura, o silêncio, a liberdade. E também a impostura, a ideia de viajar e perder países, a morte, o desaparecimento, o abismo. E a bela infelicidade. (VILA-MATAS, 2009, p. 86)

Quando está derivando pelas ruas de Paris, percorrendo cafés e livrarias, Pasavento tem a chance de estabelecer uma comunicação entre as suas sensações e o espaço. A paisagem transforma-se em destinatário aberto ao corpo que se inscreve e, paralelamente, oferece à neurose do escritor um escape permanente, objetivo. Na cidade, o narrador consegue materializar a memória, a biblioteca, a intertextualidade, suas vontades ilusionistas. No quarto estão todos os seus temas preferidos, as brechas para delirar, contrair as febres do espírito e curá-las, sozinho em suas angústias, sempre acompanhado pelas alucinações. É como o minúsculo quarto do homem que dorme, de Georges Perec, ou o delirante aposento de Raskolnikov, em *Crime e Castigo*. O perturbado jovem que protagoniza a narrativa de Perec também circula por Paris. Mas, rende-se, melancólico e trágico, ao lugar do sono, ao lugar do desvario.

Em *Marienbad eléctrico*, Vila-Matas (2016) elucida o seu relacionamento com os espaços fechados e observa o aspecto mítico que está associado a eles. Se na cidade o passado ainda insiste e o futuro desperta desconfianças, nos quartos só existe o momento presente, o bem-estar, a teimosia do tempo veloz:

No es por justificarme, pero es lógica la atracción por ese tipo de habitación única, de espacio cerrado. Es una clase de cuarto que atrae por lo que básicamente representa, pues es el lugar mítico donde se desarrolla siempre el gran drama humano, no exento, en ocasiones, de luz. A fin de cuentas, una habitación es el espacio central de toda tragedia – el lugar donde Hölderlin alcanzó la locura, donde Juan Carlos Onetti meditó sobre el mundo y decidió que era mejor no salir más de la cama, y donde Emily Dickinson se recluyó con sus mil setecientos poemas –, pero a la vez es el sitio donde Vermeer conoció <<la experiencia de la plenitud y de la independencia del momento presente>>. Una habitación cerrada es posiblemente, como dice un amigo, el precio que hay que pagar para llegar a ver la luminosidad. Y ha sido mi lugar preferido para encontrar mi vida dentro de los textos que leía. (VILA-MATAS, 2016, p. 46 - 48)

Para o escritor Vila-Matas, o quarto é sinônimo de conhecimento. Já para os seus narradores, esse conhecimento é apenas um detalhe em meio ao emaranhado de percepções do fluxo da consciência. No trecho, nomes da filosofia, literatura e arte – o exercício intertextual é como um vício no texto vila-matiano – são utilizados para validar as impressões do espanhol e levá-lo a concluir que, apesar dos breves infernos e pequenas imprudências, os espaços fechados são áreas de extrema clarividência intelectual, dotadas de um prazer, talvez, estranho: o prazer da literatura.

Luis Alberto Brandão (2013), em seu estudo sobre as teorias do espaço literário, recapitula a noção de imagem na obra benjaminiana e explana a sua característica dialética. De acordo com Brandão, tal conceito interfere de modo relevante na concepção

dos espaços, pois conjuga distintas temporalidades, conecta o estático e o dinâmico, desafia a noção de progressão temporal, viabilizando o modelo constelar – “no qual elementos discrepantes podem se apresentar concomitantemente, ou seja, segundo a lógica espacial” (p. 99). Nessa conjuntura, a categoria do tempo foi superada. Na lógica dos espaços privados em *Doutor Pasavento*, a progressão temporal está suspensa, a luminosidade ainda não alçou a janela, o estático e o dinâmico dialogam como velhos amigos. A imagem benjaminiana na Rue Vaneau através de um sujeito que distingue as temporalidades no mesmo ritmo em que fragmenta a literatura.

O Hôtel de Suède apresenta-se como uma espécie de ponte entre o espaço da loucura (quarto) e o espaço do registro, da memória integral (rua). Pasavento transita entre as áreas comuns, conversa com os recepcionistas, utiliza a sala de computadores para enviar e-mails aos amigos, editores, fazer pesquisas no Google, ler notícias. O hotel é a zona de interlocução entre o narrador e a sua vida *exterior*, é o espaço que permite Pasavento reconectar-se com ações verossímeis. Desta feita, o não-espaço e o espaço de transição é onde o narrador consegue algum nível de estabilidade social:

Por certo, ¿qué me passa con los hoteles?

Nada, es sólo que los veo como si fueran um libro que hubiera que ler y luego juzgarlo, compararlo con otros, hacer como uno hace com las ciudades que visita y em las que se dice a sí mismo: en ésta viviría; em esta outra jamás; ésta me fascina, pero no me quedaría ni um minuto; ésta es horrible y sin embargo me gustaría passar uma temporada, etcétera. Nada tan cierto como que al entrar em uma nueva habitación de hotel, todo para mí empieza maravillosamente de nuevo. Sí, puede que sea eso. Michelle Perrot definió los hoteles como teatros de lo imaginario, donde acontecen todas las coas posibles. Voy a los hoteles igual que empiezo novelas, para tratar de cambiar a vida, para ser outro. (VILA-MATAS, 2016, p. 13 - 14)

O hotel e as suas dependências apresentam funcionalidades semelhantes para o escritor e para Andrés Pasavento. Vila-Matas considera tais espaços como oficinas da escrita – lugares onde a sua criatividade pode fluir de forma plena, onde pode ser, enfim, todos os outros possíveis. Da mesma forma, o narrador constata, no espaço de trânsito, uma saída para modificar, reorganizar, experimentar a sua linguagem, para desaparecer, sumir em meio aos objetos e cômodos que se confundem com memórias, leituras, invenções e seres ocultos.

4. Considerações finais

Encerro este artigo observando que as diferenciações entre o espaço público e o espaço privado, em *Doutor Pasavento*, são a base do plano cartográfico proposto, pelo narrador, ao longo de cada capítulo. O microcosmo parisiense, no romance, figura como um inventário do possível, cidade perdida entre a máquina da memória e o corpo que enfrenta as divisões urbanas – o corpo que, sobretudo, propõe-se a cruzar a cidade como se fosse pela última vez.

No Hôtel de Suède, estão os diagramas dos equívocos: espaço de produção intelectual, escrita febril; contudo, espaço também de extrema agonia, local onde fantasmas de escritores mortos, referências, citações, tramas antigas, sensações de sufoco, ânsia pelo desaparecimento, melancolias várias misturam-se à narrativa e à vontade de silenciar o tempo, só ouvir os espaços. Nessa dança dos espectros públicos e privado, urbanos e íntimos, Vila-Matas sustenta um relevo sempre à beira da falência, sempre pronto a instituir-se outra vez.

Referências bibliográficas

BLANCHOT, M. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRANDÃO, L. A. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

CALVINO, Í. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHAL, T. F. Intertextualidade: a migração de um conceito. *Via Atlântica*. São Paulo, 2006.

FOUCAULT, M. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

KLEIN, K. F. *Conversas apócrifas com Enrique Vila-Matas*. Porto Alegre: Modelo de Nuvem, 2011.

KUSTER, E; PECHMAN, R. Maldita rua. *O chamado da cidade – Ensaios sobre a urbanidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEITÃO, L. *Onde coisas e homens se encontram – cidade, arquitetura e subjetividade*. São Paulo: Annablume, 2014 .

JACOBS, J. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

MORETTI, F. (Org) *Homo palpitans – os romances de Balzac e a personalidade urbana*. In: *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MORETTI, F. *Atlas do romance europeu (1800 – 1900)*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

PEREC, G. *A vida – modo de usar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

SECCHI, B. *A cidade do século vinte*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

VILA-MATAS, E. *Doutor Pasavento*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *Marienbad Eléctrico*. Barcelona: Seix Barral, 2016.

O PERU DE NATAL: uma análise da memória familiar a partir da figura do pai

Rayron Lennon Costa Sousa (UFMA/UEMA)¹

Silvana Maria Pantoja dos Santos (UESPI/UEMA)²

Resumo: Pretendemos neste trabalho discorrer sobre a representação da memória em O peru de Natal, de Mário de Andrade, considerando o modo como é construída e revisitada, a partir das lembranças da infância. Para tanto, as discussões pautaram-se na visão de Halbwachs (2006), Pollak (1992) Bergson (1999), entre outros. Constata-se que a figura do pai remete a família ao passado regrado, sofrido, marcadamente duro; por outro lado, o natal representava o nascimento, sendo o peru o elemento desencadeador das lembranças e, ao mesmo tempo, símbolo do patriarcado no encontro familiar.

Palavras-chave: O peru de natal; Conto; Patriarcalismo; Lembrança; Memória.

Introdução


Os contos foram e continuam carregando a finalidade de serem representativos de aspectos da vida cotidiana, de modo que propõem a retratar realidades por meio do ficcional. Enquanto estrutura textual, o gênero conto centra-se em uma só ação, num só clímax, é uma narrativa breve, imediatista, de poucas personagens. Tal estrutura corresponde ao objetivo para qual este gênero fora criado historicamente, tendo surgido e se alicerçado na tradição oral, cuja prática dava-se pela percepção do mundo, através de lembranças e de memórias colhidas nos semblantes de seus camponeses.

O conto integra a obra *Novos Contos*, datada de 1947, escrita por Mário de Andrade, considerado um dos maiores escritores modernista da literatura brasileira, um dos participantes da Semana de Arte Moderna de 1922, autor de *Macunaíma*, romance que se destacou por sua considerável contribuição ao retratar as qualidades e defeitos de um brasileiro comum, obra tida como uma das representativas dessa vanguarda literária.

Mário de Andrade dedicou parte da sua obra ao gênero conto, talvez pelo caráter conciso que comporta, ou por seu caráter imediatista, com número reduzido de personagens, girando em torno de uma única ação o que possibilita um contato mais rápido com o leitor.

¹ Mestrando em Letras – Teoria Literária pela Universidade Estadual do Maranhão – UEMA. Professor do Curso de Linguagens e Códigos da Universidade Federal do Maranhão – UFMA/Campus São Bernardo Contato: rayronsousa@hotmail.com.

² Professora do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA. Contato: silvanapantoja3@gmail.com



O escritor modernista é conhecido por apresentar, no teor de suas narrativas, o “revisitar” de memórias, de lembranças, utilizando-se de objetos usuais como elementos desencadeadores de suas histórias. Vale lembrar, por exemplo, o conto *Tempo de Camisolinha*, (1939-1943), em que o narrador utiliza-se da lembrança da camisolinha de criança para construir o retrato de uma cena familiar, a partir da tênue tessitura de acontecimentos cotidianos.

Em *O peru de Natal*, o narrador abre um leque de diálogos consigo mesmo, no intuito de compreender o que representa a figura do pai no contexto da família tradicional e conservadora. Ao longo da narrativa, vai desnudando a sua interioridade, ao tempo em que vai constatando as imperfeições da própria família, regida e regradada por normas e preceitos patriarcais.


Memória e Representação Literária: breves considerações

“A memória é a mais alta imaginação”

Octávio Paz

Iniciamos esta discussão envolvidos com o pensamento de Octávio Paz (1984), quando a atrela à capacidade também de se reinventar por meio de percalços que estão para além da sua condição veritativa, sendo possível a evocação da lembrança a partir de algum objetivo que circunda a vida cotidiana. Nesse sentido, a imaginação atua como transporte ao arquivo, entendido como lugar onde se guarda o intangível, o vivido. Neste universo de construções simbólicas, atreladas ao processo imaginário, temos os movimentos de guardar as vivências e de ativá-las em circunstâncias das mais inesperadas.

Os estudos sobre Memória e Representações Literárias começaram a surgir com maior notoriedade no final do século XX e início do século XXI. As discussões que tematizam a memória tiveram como precursor o filósofo Henry Bergson, seguido do sociólogo Maurício Halbwachs, influenciado por Émile Durkheim. Os últimos discutem-na numa perspectiva de representação enquanto rememoração, voltada para a área das ciências humanas.



As discussões acerca da memória requerem atenções em diferentes áreas do conhecimento, uma vez que é constituída a partir de inúmeros reflexões. No campo literário a problematização acerca da memória direciona para questionamentos que não devem ser entendidas como definição-fim, mas como um ponto de partida para discussões sobre o sentido da memória, das lembranças, do ato de recordar e do esquecer.


O ato de recordar é um movimento de inquietude que, sendo uma experiência que se anuncia continuamente, acaba influenciando o futuro. Nesse sentido, a memória é associada, metaforicamente, ao ato do ruminar, como em *Boitempo* de Drummond. O processo de vivência e posteriormente a volta a essas vivências, bem como suas características que compõem a respectiva materialidade, desenvolvida dentro de um grupo social, ao mesmo tempo que é individual, é também coletiva. Na perspectiva de Maurice Halbwach (2006), a memória coletiva é matéria-prima para a constituição do sujeito, ainda que a experiência seja individual. Afirma o sociólogo que:

Toda a arte do orador consiste talvez em dar àqueles que o ouvem a ilusão de que as convicções e os sentimentos que ele desperta neles não lhes foram sugeridos de fora, que eles nasceram deles mesmo, que ele somente adivinhou o que se elaborava no segredo de suas consciências e não lhes emprestou mais que sua voz (HALBWACHS, 2006, p.47).

A partir desse raciocínio, as representações memorialísticas soam nos textos literários como se partissem dos próprios personagens que recordam, e que elementos do presente apenas ativassem a lembrança, porém Halbwachs assevera que as cenas lembradas só são possíveis porque o sujeito as vivencia e as compartilha com integrantes dos grupos aos quais pertence. Neste caso a atuação está pautada no que se espera dela, cabendo à memória se construir e se ativar nessas consciências.

Assim, a memória é entendida, na visão de Halbwachs (2006), como uma reconstrução do passado com flash's do presente e com participação de integrantes do grupo. Esse movimento decorre mais do presente do que do passado, numa perspectiva em que o indivíduo é influenciado por seu grupo social, pela posição que ocupa nele.

Pensando a memória numa perspectiva mais contemporânea, Izquierdo (2011, p. 12) assevera que “somos aquilo que recordamos e esquecemos”. Com isso ratifica a



discussão de Halbwachs no que diz respeito à presença do passado na construção do presente, enquanto revisitação às memórias como continuidade do agora.

Sobre as memórias das guerras, questiona-se: porque os soldados retornam mudos? Porque a experiência da guerra é traumática e a mudez é o resultado das vivências do passado. Eles não narravam a guerra porque a memória está impregnada de lembranças de dor. Acerca da conceituação de dor, segundo Halbwachs (1990, p. 99):

“O tráfico da dor, que faz com que, levada até um certo ponto, crie em nós um sentimento desesperado de angústia e impotência, é que sobre um mal cuja causa está naquelas regiões de nós mesmos onde os outros não podem chegar, ninguém pode fazer nada já que nos confundimos com a dor e que a dor não pode destruir a si mesma.”


Embasados nessas assertivas, compreendemos que muitas lembranças do passado se corporificam em imagens traumáticas. Para o autor a memória não corresponde simplesmente a uma ação construída, vivida e concluída no passado, mas numa ação que permanece viva não só no ser que rememora, mas também dentro do grupo social.

Henri Bergson (1999, p. 27) afirma: “Assim nasce a dor, que não era para nós senão um esforço do elemento lesado para colocar as coisas no lugar”. A dor é compreendida como reação da ausência, do latejar de memórias, na busca do esquecimento, que vem gradativamente.

O lugar da memória em *O peru de natal*: desmembrando os percursos do conto

O conto *O peru de Natal* gira em torno da ceia noite de natal, em que a família enlutada pela perda do patriarca resolve, por influências e pressões do filho Juca, realizar a ceia natalina, sendo um desejo de todos, especialmente do filho, a comemoração e o “degustar” do peru. Essa ave, especial e simbólico, em geral está presente em ocasiões especiais, como o natal.

Nas ceias anteriores, quando o pai ainda estava entre eles, o peru era servido aos convidados, enquanto os familiares se contentava com as sobras, justificativa essa que alimenta o desejo do filho Juca em ofertar aos familiares, principalmente à sua mãe, uma ceia nunca tida.



O conto inicia informando a morte do pai, acontecida em meados do mês de julho. Com isso, situa o leitor no tempo da narrativa: “O nosso primeiro Natal de família, depois da morte de meu pai acontecida **cinco meses antes**”. (ANDRADE, 1947, p. 01). A partir do exposto, estamos diante de um narrador intradieético, que narra a história de dentro, ao mesmo tempo em que participa.

No texto, a marcação de tempo não se refere ao tempo do acontecido, embora faça também essa marcação, cujo objetivo é deixar nítido que a família mesmo enlutada comemorará o Natal, o que por um lado para uma “família tradicional” não seria o mais adequado para o momento, pois deveriam manter ‘sentimentos’ ao falecido, principalmente se tratando de uma família que se centrava na figura do patriarca.

O narrador rememora o natal mesquinho e encaixotado que o patriarca preparava:


Era costume sempre, na família, a ceia de Natal. Ceia reles, já se imagina: ceia tipo meu pai, castanhas, figos, passas, depois da Missa do Galo. Empanturrados de amêndoas e nozes (quanto discutimos os três manos por causa do quebra-nozes...), empanturrados de castanhas e monotonias, a gente se abraçava e ia pra cama. (...) (ANDRADE, 1947, p. 01)

Segundo o narrador, o natal da sua família não apresentava o mesmo sentimento de festividade que os de outras famílias, como festas, visitas e muita comida. Quando aponta que é uma “ceia tipo meu pai”, discorre sobre sua mesmice, da simplicidade e do caráter econômico de um natal simplório, sem o que todos esperam o ano inteiro: uma farta ceia e a troca de energias.

“– Bom, no Natal, quero comer peru.” (ANDRADE, 1947, p. 01). Mais uma vez retira-se a afirmativa de que o peru é o objeto de percepção que possibilita a revisitação às memórias da família, dos natais, através do olhar de Juca, narrador-protagonista. “[...] Quando é que a gente já comeu peru em nossa vida! Peru aqui em casa é prato de festa, vem toda essa parentada do diabo [...]” (ANDRADE, 1947, p. 02).

Desvelando a narrativa, Juca apresenta um perfil acerca do pai, figura que será rememorada durante toda a narrativa. Diz ele:

[...] à natureza cinzenta de meu pai, ser desprovido de qualquer lirismo, de uma exemplaridade incapaz, acolchoado no medíocre, sempre nos faltara aquele aproveitamento da vida, aquele gosto pelas felicidades materiais, um vinho bom, uma estação de águas, aquisição de geladeira, coisas assim. Meu pai fora de um bom errado, quase dramático, o puro-sangue dos desmancha-prazeres (ANDRADE, 1947, p. 01)



Diante das impressões do narrador, desponta o caráter materialista, “*um ser desprovido de sentimentos, de afetividade*”. Ainda faz questão de enumerar os objetos pelos quais o pai tinha apego, acentuando seu caráter dramático, compreendido com esse adjetivo por querer ter tido e teve sempre o controle das situações, comportamento típico do “chefe da família”. Além disso, caracteriza-o como o “*puro sangue dos desmancha-prazeres*”, aquele que fora responsável pelos dissabores.


Nesse sentido, segundo Sarlo (2007, p. 51) “Sujeito que narra atribui sentidos a todo detalhe pelo fato de que ele o inclui em seu relato”, o que justifica o relato detalhista, e as enumerações que o narrador intradieético faz.

O narrador propõe à tia solteirona a contraposição de sua memória, questionando-a quando é que haviam comido peru. Acrescenta, ainda, que a ave natalina sempre esteve distante da realidade dele, e quando o tinham, a casa era invadida por todos os parentes:

[...] Do peru, só no enterro dos ossos, no dia seguinte, é que mamãe com titia ainda provavam num naco de perna, vago, escuro, perdido no arroz alvo. E isso mesmo era mamãe quem servia, catava tudo pro velho e pros filhos. Na verdade ninguém sabia de fato o que era peru em nossa casa, peru resto de festa. (ANDRADE, 1947, p. 02)

A mãe é motivo de muita preocupação. É para ela que Juca prepara os detalhes da ceia. Talvez por ter ficado sempre à sombra do pai, a quem Juca deixa nítido não ter tido nenhum apreço, tampouco sente a dor de sua ausência. Mas a mãe, considerando o discurso do narrador, era a destinatária de todos os preparativos para aquela ceia incomum. “[...] É certo que com meus “gostos”, já bastante afinados fora do lar, pensei primeiro num vinho bom, completamente francês, mas a ternura por mamãe venceu o doido, mamãe adorava cerveja”. (ANDRADE, 1947, p. 02). Nesse sentido, vale identificar que tão importante era a destinatária que ele, Juca, abdicou do vinho pela cerveja. A troca torna-se simbólica, minimizada diante da figura materna e tudo que ela havia deixado de viver nos tempos de seu pai.

[...] E depois de uma Missa do Galo bem mal rezada, se deu o nosso mais maravilhoso Natal. Fora engraçado: assim que me lembrara de que finalmente ia fazer mamãe comer peru, não fizera outra coisa aqueles dias que pensar nela, sentir ternura por ela, amar minha velhinha adorada [...]. (ANDRADE, 1947, p. 02)




Juca era crítico, logo, não poderia deixar de notar que até a missa era mal rezada, mas depois viria a recompensa, o jantar em que sua mãe, pela primeira vez, rememorando todas os natais, comeria um peru. Ratifica, no último trecho da citação, a preferência pela mãe “[...] não fizera outra coisa aqueles dias que pensar nela, sentir ternura por ela, **amar minha velhinha adorada** [...]”. As memórias dos natais constituía a ausência do espírito festivo, a ausência de sua mãe nas comemorações, ausência essa que seria recompensada com o farto jantar, de fatias inteiras, sem a presença paterna que escureceria todo o brilho daquela data.

O narrador faz uma menção especial ao peru, como objeto de percepção das memórias, “[...] Aquele peru comido a sós, **redescobria** em cada um o que a quotidianidade abafara por completo, amor, paixão de mãe, paixão de filhos [...]”. (ANDRADE, 1947, p. 03). A ruptura do regime patriarcal possibilitava, a partir da revisitação ao passado, a definição de um novo presente. Ambos redescobriam os prazeres que, no passado, eram-lhes negados. A mãe ocupava, a partir daquele momento, o lugar de figura central, começava ali um matriarcado voluntário, em que todos os olhares se voltavam para ela, desejo esse do filho, como recompensa de um passado sofrido.

“- Eu que sirvo! “É louco mesmo”, por que havia de servir, se sempre mamãe servira naquela casa! [...]”. (ANDRADE, 1947, p. 03). Outrora, a mãe era a serviçal da família, não haveria outra, senão ela. Por isso seu nome não era citado até o momento.

[...] A voz severizada de mamãe cortou o espaço angustiado com que todos aspiravam pela sua parte no peru:
- Se lembre de seus manos, Juca!
Quando que havia de imaginar, a pobre! Que aquele era o prato dela, da Mãe, da minha amiga maltratada [...] (ANDRADE, 1947, p. 03)

A voz severina, sofredora, daquela que não havia de imaginar que chegaria um dia em que comeria fartas fatias de peru. O passado é tão revisitado, que a mãe chama para perto de si todos aqueles que ficavam de fora das ceias natalinas, para que todos participem da partilha. E ele, satisfeito pela mãe. Por outro lado, lembrava a vida maltratada que lhe acometia no passado. Ali celebravam o sentido do natal, como momento de prosperidade, de novos tempos, tal sentimento não era diferente naquela família.



Foi quando ela não pode mais com tanta comoção e principiou chorando. Minha tia também [...] E minha irmã. [...] É que o prato evocara por associação a imagem indesejável de meu pai morto. Meu pai, com sua figura cinzenta, vinha pra sempre estragar nosso Natal, fiquei danado. [...]. (ANDRADE, 1947, p. 03)

Apesar da comemoração no presente, a lembrança da rigidez do regime patriarcal não fora abolida. A data e a comemoração em si, especialmente o peru, ativava a memória. Para o filho, a memória era traumática, o que é perceptível na narração, a partir de algumas imagens, como “Imagem indesejável”, “figura cinzenta, vinha pra sempre estragar nosso Natal”.

Naquela ocasião o pai tomava outra forma, era rememorado a partir das ameixas pretas, pela associação do sabor, da relação com a velhice, aquilo que esteticamente não era bonito, em suma, não era doce, não era agradável. Novamente os objetos tomam forma na intersubjetividade e criam memórias (HALBWACHS, 2006). Assim, a figura do pai brigava com a presença do filho por querer, mesmo ausente, se fazer presente, na mesma ocasião singular, contraposta a partir do discurso construído pelo narrador contra as memórias paternas.

[...] Principiou uma luta baixa entre o peru e o vulto de papai. [...] nem bem gabei o peru que a imagem de papai cresceu vitoriosa, insuportavelmente obstruidora. – Só falta seu pai... Eu nem comia, nem podia mais gostar daquele peru perfeito, tanto que me interessava aquela luta entre os dois mortos. (ANDRADE, 1947, p. 03-04).

A luta contra o passado, representado pela memória do pai; pelo presente, representado pelo peru, faziam com que o narrador intensificasse ainda mais suas lembranças indesejadas. Após tomar partido por seu pai, já que a rejeição até esse momento da narrativa não lhe tinha apresentado nenhum sucesso, resolveu desabafar, as lembranças desagradáveis pareciam oportunizar espaço para o esquecimento,

[...] A imagem dele foi diminuindo, diminuindo e virou uma estrelinha brilhante no céu. [...] papai fora muito bom, sempre se sacrificara por todos nós [...] Papai virara santo, uma contemplação agradável, uma inexorável estrelinha do céu. Não prejudicara mais ninguém [...] (ANDRADE, 1947, p. 04).

Após tomar os discursos da família rendida à memória do pai, Juca propõe uma mudança de parâmetro, agora não estava mais confrontando as memórias, tomara para si a mesma melancolia da mãe e dos demais, ação essa que resultou num momento de

‘canonização’ da figura paterna, apesar de não deixar de narrar o alívio por não tê-lo mais no mesmo plano. Essa constatação se dá por meio de sua fala:

[...] Era uma felicidade maiúscula, um amor de todos, um esquecimento de outros parentescos distraidores do grande amor familiar. E foi, sei que foi aquele primeiro peru comido no recesso da família, o início de um amor novo, reacomodado, mais completo, mais rico e inventado, mais complacente e cuidadoso de si [...] (ANDRADE, 1947, p. 04).

A figura do pai foi oportunizando a felicidade da “nova” família. O peru era o marco de um novo tempo, assim como a ideologia cristã atrela ao Natal a simbologia de recomeço. O esquecimento é necessário, já que faz parte do processo, próprio da memória, é preciso esquecer-las para seguir o novo trajeto. E esquecer não significa excluir, mas deixar de lado, em suspensão. Paul Ricoer (2004), o esquecimento é necessário, uma disputa entre o memorar e o esquecer.


“[...] Depois vieram umas uvas leves e uns doces, que lá na minha terra levam o nome de “bem-casados”. Mas nem mesmo este nome perigoso se associou à lembrança de meu pai [...]”. (ANDRADE, 1947, p. 04). O narrador apresenta, finalizando a narrativa, uma desassociação dos objetos com a figura do pai. Era a partir daquele momento o início de um novo regime, agora matriarcal, marcado por uma nova felicidade, sem a recorrência memorialística traumática da figura cinzenta que vinha estragar todos os bons momentos.

Considerações Finais

Mário de Andrade contempla em suas narrativas o uso e a revisitação das memórias, atrelando ao passado sua necessidade. Ambos, passado e presente, caminham juntos, enraizando tentativas de fuga ou a afirmação da não-vivência mas não se pode negar que o acontecido independe das vontades dos envolvidos.

O conto *O peru de Natal* possibilitou constatar que a revisitação ao passado é uma tentativa de compreensão do vivido, isso é possível a partir da distância temporal entre os acontecimentos em si e o momento da rememoração. Nesse caso, a ceia sem o pai e a fatura de um peru em fatias grandes, acompanhado de cervejas, foram circunstanciais para a superação dos bloqueios vividos pela família.

A mãe, sempre foi visualizada na posição de subserviente, apagada, não tendo voz. Sempre em silêncio, não passava da esposa que preparava a casa e o peru para os



familiares em noites natalinas. Posição essa que se modificou com a quebra do regime patriarcal, simbolizada pelo esfacelamento do peru na ceia de natal.

A figura do pai remetia a lembranças familiares, ao passado regrado, sofrido, marcadamente duro, a rigidez da tradição e do regime patriarcal. A ceia de natal é para Juca um rito de passagem, para tanto a ocasião é entrecortada por imagens de natais anteriores, que enquadra a infância, cujo “desamor” pelo pai toma a cena. A liberdade se anuncia com o rito de passagem. Era hora de redescobrir a vida, e nada melhor que aproveitasse, pelo sentido e significações, do momento e da ceia de natal vivenciada no presente.

O natal é símbolo do nascimento, o peru é o elemento que ativa as memórias a partir do acontecimento presente, ao mesmo tempo em que é o símbolo da felicidade sem culpa, apesar da intervenção da cor e do sabor da ameixa, objetos tradicionais nas ceias natalinas, que na tessitura do narrador retoma a imagem paterna, que não é esquecida, mas amenizada, dando espaço para a felicidade e superação e/ou esquecimento.

Portanto, com o caráter único e com a escrita voltada e mergulhada nas memórias, Mário de Andrade inaugura uma nova estética literária, a qual é textualmente explícita nas obras supracitadas, embora outros gêneros literários escritos por ele também tenham marcas de memória, o que possibilita ao leitor um maior em envolvimento com a narrativa e um projetar-se nela para compreender o modernismo.

Referências

- ANDRADE, Mário de. **Contos Novos**. In. O peru de Natal. 1947.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- IZQUIERDO, I. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2011.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Ed. Centauro, 2006.
- PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- POLLAK, Michael. “**Memória, Esquecimento, Silêncio**”. Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro. v.2 n. 3. 1989. _____. “Memória e identidade social”. Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.



SARLO, Beatriz. **A retórica testemunhal**. In: Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Cia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

A ARTE DE NARRAR EM TEREZA ALBUES: ESPAÇOS QUE ENTRELAÇAM A VIDA DA NARRADORA DE *O BERRO DO CORDEIRO EM NOVA YORK*

Simone Alves Cipriano¹

Resumo: A proposta da comunicação é apresentar um estudo do romance *O berro do cordeiro em Nova York* (1995), da escritora contemporânea mato-grossense Tereza Albués (1936-2005). O romance apresenta dois espaços, o sítio Cordeiro, que localiza no Município de Nossa Senhora do Livramento, estado de Mato Grosso, espaço este que corresponde à infância da narradora protagonista (sujeito inominado) e o segundo, o nova-iorquino, da fase adulta da narradora. O presente trabalho tece reflexões sobre a configuração da narradora no romance, de maneira que o foco das análises centra-se na tensão entre os espaços sociais, rural e urbano, em que se encontra inserida a protagonista do romance.

Palavras-chave: Narrativa contemporânea, Tereza Albués, Espaço, Memória.

Introdução

Trabalhar com o literário é perceber o mundo, as possibilidades, o homem em si, o inacabado, o insignificante, o questionamento do homem em busca de compreender o ser/o estar no mundo, o conflito das personagens, a criação enquanto forma de suprir o vazio e dar coerência à existência. Deste modo, estudamos esta literatura, na qual o insignificante, o nada, o sujeito são eixos que ligam as discussões acerca da existência humana e sua relação com a sociedade. A literatura permite-nos conhecer a sociedade, e por meio dos sujeitos fictícios traçamos nossas discussões a fim de apontar na narrativa, as semelhanças, as rupturas, as diferenças e a intertextualidade que há na produção literária.

Assim sendo, este trabalho, visa desenvolver um estudo do romance *O berro do cordeiro em Nova York* (1995), nosso objetivo é mostrar a representação dos espaços sociais,

¹Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), *campus* de Pontes e Lacerda – MT. Discente, nível de mestrado, no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL) da Universidade Estadual do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), *campus* de Tangará da Serra - MT. Simone2014.life@outlook.com.

rural e urbano dentro da obra. Em *O berro do cordeiro em Nova York*, o enredo gira em torno de uma família, pai, mãe e filhos que mora no interior de Mato Grosso e, que sobrevive num ambiente hostil, com carências diversas, tais como a falta de emprego, exploração, discriminação, bem como a falta de estrutura no sertão mato-grossense. Desta maneira, tais personagens são obrigados a migrarem constantemente, em busca de melhores condições de vida.

A narradora protagonista (sujeito inominado) utiliza como recurso a memória para tecer lembranças do passado, juntamente com acontecimentos do presente. O romance apresenta dois espaços, o sítio Cordeiro, que localiza no Município de Nossa Senhora do Livramento, estado de Mato Grosso, espaço este que corresponde à infância da protagonista e o segundo, o nova-iorquino, da fase adulta da narradora.

Com base no período dos acontecimentos históricos referidos no enredo, possivelmente o romance foi escrito nas décadas de 1940 e 1950. Além do período da infância, o tempo da narrativa se estende para abranger a juventude e parte da vida adulta da protagonista até a década de 1990. Neste período era comum na região de Mato Grosso, um tipo de contrato assinado entre empregador e empregado chamado “aviamento”. Nesse tipo de relação de trabalho, de um lado, temos o indígena ou o camponês analfabeto e, de outro, as leis do capitalismo, representadas pelos fazendeiros ou por empresas nacionais ou internacionais. Hilda Gomes Dutra Magalhães (2002), em seu livro *Literatura e poder em Mato Grosso*, no artigo “Tereza Albues: a luta pela liberdade”, afirma que neste tipo de trabalho “[...] estabelece-se uma relação que, na verdade, dissimula uma situação de escravidão; o empregado, em uma vida miserável, fica eternamente ligado ao patrão por uma dívida que não para de crescer” (MAGALHÃES, 2002, p. 107).

É dentro deste prisma de desigualdade social que a narradora ganha destaque, pois sua trajetória é marcada pela itinerância e pela peregrinação em busca de liberdade e de melhores condições de vida. O questionamento existencial é o elemento determinante para o desempenho da narradora que desde a infância almejava sair do Cordeiro e se libertar deste ambiente opressor.

O romance albuesiano traz a temática da desigualdade social, dos marginalizados e dos menos favorecidos. Hilda Magalhães (2002) argumenta que em várias passagens da narrativa “são mostradas as formas de ação do governo ou dos fazendeiros em relação aos moradores”. Para Magalhães, “a discriminação, o preconceito e a exploração são sintomas de um poder abusivo, proveniente da esfera particular ou da esfera governamental” (MAGALHÃES, 2002, p. 103).

Venâncio, pai da narradora, vive perambulando pelo interior de Mato Grosso à procura de melhores condições de vida, seus trabalhos são sempre pesados, vive uma vida miserável, sendo submetido à lei dos que detêm o poder. Venâncio encontra-se impossibilitado de se libertar contra a dominação, uma vez que se vê perseguido pelo medo e pela impotência. Venâncio não consegue expressar seus sentimentos por meio de palavras, assim, expressa sua indignação através do esforço braçal.

É caracterizado na narrativa pela ausência de voz, uma vez que se encontra incapaz de agir contra o sistema e de se libertar da culpa que carrega por não conseguir dar uma melhor condição de vida para a família. Mergulhado na luta pela sobrevivência e soterrado por um manto de preconceitos diversos, a personagem luta para retirar a mordalha que a discriminação social lhe impõe.

Já a narradora albuesiana se coloca como cidadã do mundo, como sujeito em trânsito, de modo que seus deslocamentos espaciais fazem com que ela transcenda as fronteiras do nacional. Leonice Pereira (2014), ao estudar a personagem afirma,

Ao colocar-se como “cidadã do mundo”, a protagonista de *O berro* convida o leitor a refletir sobre um modo de vida peculiar ao mundo contemporâneo, onde se delineiam indícios característicos do fim dos Estados Nacionais. [...] Trata-se da diluição de fronteiras entre as nações próprias do mundo globalizado, assim, a heroína de Albuês está sempre propondo transcender as fronteiras do nacional (PEREIRA, 2014, p. 196).

Nota-se que o mundo globalizado permitiu essa aproximação do sujeito com diferentes valores culturais, seja através dos meios de comunicação e/ou da facilidade proporcionada pelos avanços dos meios de transportes que permitem às pessoas estar em vários locais ao mesmo tempo, mesmo que seja por um curto tempo.

Nas palavras da narradora, ao registrar suas memórias ela afirma: “Percorri o Brasil inteiro e outros países da América do Sul. Europa, Canadá, Estados Unidos. Tenho vivido experiências incríveis que vão se incorporando à minha trajetória de andarilha” (BCN, 1995, p. 53). Além das viagens físicas, ela realiza outros deslocamentos pelo espaço mental, articulando a memória entre passado e presente, para refletir sobre os problemas inerentes à sua existência no plano ficcional.

É nessa condição de enfrentamento da realidade, na luta pela libertação, nos deslocamentos espaciais, seja pelas regiões brasileiras, ou pelo exterior, que a narradora demonstra sua luta por melhores condições de vida e pela independência pessoal.

Em *O berro do cordeiro em Nova York* (1995), a narração transita entre dois espaços e dois tempos: o presente, vivido em Nova York e o passado, no Brasil, representado pelo sítio Cordeiro. Deste modo, o Cordeiro é associado, ao longo do romance, à dor e ao sofrimento, contudo, o local mais terrível como experiência de exploração é a Nhecolândia, onde Venâncio viveu em regime de escravidão, só conseguindo libertar-se por meio de uma fuga que culminou em sua loucura.

Como já mencionado, a narradora utiliza como recurso a memória para narrar as lembranças da infância. A respeito disto, Ecléa Bosi (2003), em *O tempo vivo da memória* salienta que é pela memória que o passado vem à tona das águas presentes, misturando com as percepções imediatas, “como também empurra, “descola” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora” (BOSI, 2003, p. 36).

A protagonista albuesiana nasceu em Várzea Grande e ainda recém-nascida mudou-se com a família para o sítio Cordeiro, “num rancho com teto de palha, paredes de adobo, chão de terra batida. Mamãe, papai, eu e meu irmão Gabriel, quatro anos de idade” (BCN, 1995, p. 13). Foi nesse ambiente que a personagem viveu sua infância e parte da adolescência.

De acordo com a narradora, seu pai era submetido a trabalhos pesados e não tinha nenhuma garantia trabalhista, os patrões podiam despedi-lo a qualquer momento. Eram pobres, todavia, não miseráveis, tinham teto e comida, porém nenhum futuro. Dormiam em redes armadas nos caibros, que serviam de estrutura para a sustentação do teto.

Pinça-se da narrativa o fato de que dois anos depois Venâncio foi surpreendido por um homem falante, aparentemente simpático, de dente de ouro brilhando na boca de riso fácil, que recrutava gente para trabalhar nas grandes fazendas do Pantanal. Além do salário convidativo - pelo menos três vezes o que Venâncio ganhava no sítio Cordeiro - estavam incluídos alimentação e moradia que, diferente do Cordeiro, seria casa boa, espaçosa com conforto para toda família.

A família partiu em um caminhão junto com outras famílias, amontoados feito gado, céu aberto, apenas uma lona servindo para proteger do sol ou da chuva, numa viagem que durou oito dias. E ao chegarem à fazenda cada família seguiu uma direção, guiada por um empregado que pouco falava. Conforme afirma a narradora, antes de seguirem para as casas o capataz fez um pequeno discurso a fim de informá-los como funcionária a vida na fazenda Nhecolândia:

Horário de trabalho das 5 da manhã às 5 da tarde, todo empregado teria uma caderneta para anotação das compras no armazém, as despesas seriam descontadas do salário, o saldo seria creditado ao trabalhador, que só teria direito a recebê-lo no final de cada empreitada. Finalizou dizendo que ele era a lei, que todos deveriam obedecê-lo, caso contrário faria cumprir o seu mando com a força do seu 38, e mostrava orgulhosamente os dois revólveres enfiados no cinturão cravejados de bala. (BCN, 1995, p. 23).

A casa, que segundo o patrão seria boa e espaçosa, não passava de um rancho em ruínas e sem portas. Tinha apenas um cômodo, o teto de palha todo esburacado e o fogão situava-se do lado de fora do rancho. “O terreiro em volta estava cheio de mato e o oitão dava na beira da baía coalhada de jacarés, nem falo nos mosquitos a esta altura inofensivos na paisagem voraz. [...] Mamãe falou, vamos todos morrer à míngua nesta tapera, estamos cercados de cobras, onças e jacarés” (BCN, 1995, p. 24).

Nessas condições, obviamente, Venâncio torna-se escravo, trabalhando de sol a sol, cada vez devendo mais ao patrão e neste tipo de contrato, o empregado que tivesse dívidas não poderia deixar a fazenda. A família encontrava-se ilhada, cercada por água, floresta e feras. A narradora ao refletir sobre essa situação afirma: “a perda da liberdade que ele próprio cavara ingenuamente se lhe torna insuportável” (BCN, 1995, p. 27). Venâncio, um lavrador que mal terminara o segundo ano primário, estava unicamente envolvido na luta contínua pela sobrevivência e da sua família. Homem simples e sem estudo que fora vítima dos fazendeiros na fazenda Nhecolândia.

Esse homem, na sua simplicidade, conseguiu fugir da fazenda, atravessando o Pantanal a nado, guiado pelo espírito de seu avô João Padre, pediu ajuda ao cunhado Horácio na Fazenda Três Marias para resgatar a família. Assim a narradora afirma: “Chegou a Três Marias irreconhecível, coberto de lama, barba crescida, queimado de sol, a pele lanhada, roupas rasgadas, seminu. [...] e contou toda sua saga em versos de rimas perfeitas, ele que nunca fora poeta e mal sabia ler e assinar o nome. Tinha enlouquecido” (BCN, 1995, pp. 30-31).

Assim como Venâncio, a narradora sofria discriminação e preconceitos diversos, inclusive de suas tias e avó. Mas, afinal, restavam-lhe submissão e resignação calada diante das humilhações. Segundo ela, suas cinco tias e sua avó Antonina, que se diziam brancas legítimas, não lhe perdoavam a cor da pele. “Racistas ferrenhas tinham vergonha de ter na família uma negrinha, como me chamavam. Mas eu sou morena e me pareço com papai, respondia de pronto e olhava pra ele, orgulhosa de sua beleza e força” (BCN, 1995, pp. 42-43).

Além das ofensas familiares, a narradora ainda se submetia aos preconceitos de dona Isabel, esposa de Leonídio Matoso um fazendeiro que empregou Venâncio após sua fuga da Nhecolândia. Dona Isabel julgava-se superior e não perdoava uma oportunidade de dizer à personagem sua posição social e as dificuldades que encontraria ao longo da vida por ser negra e pobre.

Quanto ao espaço, seja o sítio Cordeiro ou a fazenda Nhecolândia, eles sufocam a narradora, a qual se apresenta inconformada com a situação e determinada, desde criança, a ponto de colocar-se como sujeito à frente de seu tempo e, ao rememorar as humilhações que sofrera com dona Isabel quando era criança, afirma: “Naquele dia eu também faria uma promessa a mim mesma, jamais haveria de me submeter à opressão dos Matoso, comigo seria diferente” (BCN, 1995, p. 63). Com esta promessa a personagem demonstra sua garra e desejo em transcender para além do Cordeiro.

A personagem passou por várias cidades até chegar à Nova York; o Rio de Janeiro foi a cidade que a acolheu e mesmo com as inúmeras dificuldades que enfrentou, não teve nenhuma dúvida, “era no Rio que eu queria viver, me sentia em casa, como se eu tivesse nascido lá” (BCN, 1995, p. 141).

Desse modo, foi no Rio de Janeiro que deu o primeiro passo rumo às conquistas, lá conseguiu o primeiro emprego e ingressou na faculdade de Direito. Todavia, essa cidade também lhe trouxe frustrações e sofrimentos. Ao rememorar o passado ela afirma:

Estórias estas que conto como ilustração ingênua e caricata dum período que nada teve de ingênuo, foi de lutas, dificuldades, falta de dinheiro, frustrações, ansiedades, sofrimentos. Mas também foi de alegres descobertas, amores, o primeiro orgasmo, espantos, o primeiro banho de mar, crescimento, realizações nunca sonhadas. Por isso não ia embora do Rio de Janeiro, fascinada. No Natal, Ano Novo, aniversário, eu ficava saudosa e deprimida, com vontade de pegar o primeiro avião e voltar à minha terra. Mas não voltava. Eu estava determinada a vencer os obstáculos, não admitia sequer pensar numa volta derrotada. Se eu tivesse que retornar um dia a Cuiabá não seria porque eu nada conseguira no Rio, vencida. Haveria de ser por opção pessoal, minhas raízes, livre escolha, não pressionada por circunstâncias adversas. (BCN, 1995, pp. 146-147)

Já no Rio de Janeiro, com emprego e bom salário a personagem ainda foi vítima do preconceito. O patrão um italiano, poderoso diretor de uma companhia internacional, ao se referir a ela afirma: “você nasceu pobre, nunca passará de onde você está, essa ascensão social que você busca nunca virá, tira o teu cavalinho da chuva, menina!” (BCN, 1995, p. 151). Venâncio também fora vítima de Leonídio Matoso, assim disse o patrão: “Olha, Venâncio, o

Colégio Coração de Maria é escola de rico, você é pobre e pra gente pobre na sua condição tem o Colégio Estadual, gratuito, você está me colocando numa situação difícil sem necessidade. Sim senhor, desculpe, submisso. Cadê que meu pai conseguia responder na lata” (BCN, 1995, pp. 151-152).

Vê-se que nem o preconceito, nem a discriminação social e racial, tampouco as humilhações fizeram com que a protagonista recuasse e desistisse de seus objetivos. As dificuldades encontradas ao longo do caminho foram determinantes para sua ação. Assim ela se coloca como andarilha e diz ter percorrido o Brasil inteiro e outros países da América do Sul, Europa, Canadá e Estados Unidos. Afirma, no texto: “Tenho vivido experiências incríveis que vão se incorporando à minha trajetória de andarilha. Em Veneza. Lá vou eu embarcando ou sendo embarcada num porto que desconheço para uma travessia desavisada, nem um leve arrepio me prevenindo do que talvez seja uma viagem sem retorno” (BCN, pp. 51-181).

Tereza Albues traz em sua narrativa uma reflexão acerca do sujeito em trânsito, daquele que precisa se adaptar à outra cultura, bem como dos outros modos de ver e pensar o mundo a partir de um país que não seja mais o de origem. Nestes termos, a narradora albuesiana registra uma imagem do sujeito deslocado.

[...] voltei chorando pra casa, na rua ninguém se deu conta, quem se importa com a expressão das pessoas em Nova York? Tanta gente chora, grita, faz discursos nas esquinas, fala sozinho, puxa fumo pica os braços, correm para o futuro, voam como pássaros nas plantações em torno dos espantalhos, já não os receiam ou então os ignoram solenemente. (BCN, 1995, pp. 117-118).

Em outra reflexão acerca do estrangeiro, a narradora compara-o a “uma planta crescida, bruscamente arrancada do solo em que germinou, tendo de repente que sobreviver num ambiente não apenas totalmente diferente como também na maioria das vezes, hostil” (BCN, 1995, p.121-122). Para além desta reflexão, a narradora afirma ter sofrido grande choque cultural, além da dificuldade no aprendizado da língua e na adaptação climática e social. Para ela: “Viver no exterior á algo assim como ter de reaprender ou se reorganizar dentro dum novo esquema onde nossos valores são constantemente questionados” (BCN, 1995, p. 203). No que diz respeito a viver no exterior e à perda de origem, Ecléa Bosi (2003), salienta:

O migrante perde a paisagem natal, a roça, as águas, as matas, a caça, a lenha, os animais, a casa, os vizinhos, as festas, a sua maneira de vestir, o entoado nativo de falar, de viver, de louvar a seu Deus... Suas múltiplas raízes se partem. Na cidade, a sua fala é chamada “código restrito” pelos linguistas, seu jeito de viver, “carência cultural”, sua religião, credence ou folclore. (BOSI, 2003, p. 176).

A partir das pressuposições da narradora albuesiana, entende-se que a pessoa não tem que assimilar tudo e esquecer-se de si mesma e de sua cultura. Ao contrário, necessita ajustar-se, ou seja, reorganizar em outra cultura a sua própria vida, sem perder suas raízes, o que nos leva mais uma vez ao pensamento de Ecléa Bosi (2003), ao parafrasear Simone Weil.

O enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana e uma das mais difíceis de definir. O ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro². (BOSI, 2003, p.175).

No que diz respeito ao enraizamento, a narradora de *O berro do cordeiro em Nova York* (1995), demonstra conservá-lo, tanto que em suas afirmações está a reflexão de que o sujeito migrante precisa reorganizar-se dentro de um novo sistema sem esquecer suas origens. A narradora demonstra conservar suas raízes, trazendo para a narrativa aspectos da vida no campo, isso é notado no fragmento a seguir:

Meu primeiro romance traz o frescor de chuvas molhando o cerrado, as pessoas me perguntando, como é que pode, você tão longe e tão presente? Embora pareça paradoxal é isso que acontece. A pessoa se distancia e vê com mais clareza, lê com mais nitidez o seu interior, avalia a bagagem de experiências armazenadas durante anos, sente necessidade premente de se comunicar com o mundo. (BCN, 1995, p. 204).

Nota-se uma necessidade da narradora, talvez inconsciente, em defender e preservar aquilo que traz dentro dela, quem sabe tenha medo de que os valores se percam ou tomem outras feições, já que está em contato diário com a nova cultura e que esses valores são constantemente questionados.

Nesse contexto, supõe-se que é na travessia entre Cordeiro e Nova York que a protagonista demonstra felicidade, pois o campo representa o espaço opressor, e, no espaço

² Simone Weil. *A condição operária e outros estudos sobre opressão*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996, p. 347.

citadino a narradora encontra-se deslocada e sem pertencimento. Conforme afirma Roland Bourneuf (1976, p. 167), em *O universo do romance*, “O espaço opressivo parece predominar nos romances contemporâneos. Por vezes, faz gerar o ódio ou a revolta no coração duma personagem”. O autor ainda acrescenta que o espaço pode representar tanto a angústia de um personagem, quanto um espaço protetor. A narradora ao recordar a infância revive os fantasmas que ainda a assombram: “De novo as águas turvas do pantanal invadindo meus sonhos, alagando nossa vida, ameaçando levar para longe a tranquilidade que sonhávamos duradoura. Eu sentia a aproximação da enchente, nada podia fazer pra segurar a força das águas” (p. 90). Estas lembranças vêm pautadas por reflexões da narradora, que agora já não é a mesma da infância.

No romance em análise, nota-se a ausência do espaço protetor, sobressaindo o espaço da dor, da angústia e do sofrimento. As casas não tinham conforto algum, eram taperas, ranchos em ruínas, sem portas e com tetos esburacados de palha, enfim, esse espaço na fazenda Nhicolândia representa a insegurança, pois a casa estava cercada por cobras, onças e jacarés.

Em Nova York a narradora sente-se fora do lugar, logo, compara o estrangeiro a uma planta crescida que fora bruscamente arrancada do solo que germinou, precisando sobreviver em um ambiente totalmente diferente e hostil. Ela ainda acrescenta que esse ambiente pode levar o sujeito à perda das referências que estruturam a própria identidade, ela afirma: “a reconstrução do ser que já não é mais o mesmo do país de origem, o vácuo em que se mergulha e de onde emerge apenas uma questão: Quem sou eu? Eu sou em relação ao meu meio, à minha cultura, ao reconhecimento do outro que sustenta minha existência” (p. 122).

A trajetória da protagonista nos remete ao conceito de travessia, conceito este que aparece no conjunto de obras de Guimarães Rosa. Algo que nos leva à observação do narrador do conto “Orientação”, de Guimarães Rosa: “O mundo do rio não é o mundo da ponte”. Neste sentido, Benjamin Abdala Junior (2006, p. 81), em seu estudo *No fluxo das águas: jangadas, margens e travessias* afirma: “A travessia se faz na própria dinâmica das águas, com seus fluxos, refluxos, no reino flutuante do provisório, mas ao embalo de figurações *in absentia* do que falta.”

Na perspectiva do autor, ficar em cima da ponte seria perder as aventuras que o mundo nos proporciona, neste sentido, o mundo da ponte não existe para a narradora, pois ao descrever seus pensamentos ela demonstra ter se jogado nas águas da vida,

O aplauso molhado de lágrimas vinha de dentro de mim, atravessava o corpo em sangue mas vinha cantando um hino à resistência, à liberdade, à vida.

Demorei horas nesta travessia, quando me levantei estava escurecendo, as luzes da cidade começando a se acender, em mim também uma claridade interior do acontecido, faiscava. Deixo a Europa pra falar dos Estados Unidos. Do Cordeiro a Nova York, é longo o caminho das águas, pontes, barcos, trens, *freeways*, aviões, montanhas de neve, estações de esqui desafiando uma mulher dos trópicos (BCN, 1995, pp. 52-53, *grifo do autor*).

Nota-se que a narradora propõe a travessia, simbolicamente essa travessia diz respeito à conquista dos seus sonhos, pois a personagem se lança nas águas da vida e sabe que são grandes os desafios que encontrará ao longo do caminho: “[...] Nem em sonhos podia antever quantas braçadas ainda teria que dar pra atravessar mares, redemoinhos, tempestades, eu que estava despreparada pra lidar até com águas mansas, como haveria de ser com as corredeiras?” (BCN, 1995, p. 63). Questionamento que nos leva às considerações do professor e escritor Benjamin Abdala Junior (SIC, 2016), para quem a travessia significa ir além das fronteiras e, para isto, faz se necessário lançar-se nas águas da vida, pois aqueles que ficam em cima da ponte perdem as aventuras da vida, lançar nas águas é, portanto, enfrentar as correntezas e os obstáculos. Mas é também superar os desafios que a vida nos proporciona.

Deste modo, Tereza Albues trabalha com estes espaços para lançar a narradora numa busca que, aparentemente, seria simplória, porém a travessia vai muito além de encontrar a *Liberdade*, trata-se de uma busca pessoal do ser, tentando entender a vida. Do mesmo modo, Benjamim Barbudo, personagem “iluminado” do romance, ao refletir sobre os problemas diários da vida e o modo como cada indivíduo tenta superá-los, afirma: “Temos muitos rios correndo dentro de nós, cada qual com sua natureza, podemos submergir ou flutuar, depende de como lidamos com suas águas. Tem gente que se deixa apanhar pela correnteza bravia e dela jamais se desvencilha por covardia ou conformismo” (BCN, p. 130).

Referências

ABDALA JR., Benjamin. **No fluxo das águas: jangadas, margens e travessias**. O eixo e a roda – Revista de Literatura, v. 12, 2006, p. 69-83. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acessado em 10 de janeiro de 2017.

ALBUES, Tereza. **A dança do jaguar**. Paris: Zero Hora, 2000.

_____. **O berro do cordeiro em Nova York**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. **Pedra canga**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: Ensaios de psicologia social**. 3ª ed. Ateliê Editorial. São Paulo, 2003.

BOURNEUF, Roland e Ouelllet, Réal. "O espaço". In: **O universo do romance**. Coimbra. Almedina, 1976.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. **História da Literatura de Mato Grosso: Século XX**. 1ª. ed. Cuiabá: Unicen Publicações, 2001.

_____. **Literatura e poder em Mato Grosso**. Brasília: Ministério da Integração Nacional. Universidade Federal de Mato Grosso, 2002.

_____. **Relações de poder na Literatura da Amazônia Legal**. Cuiabá. EdUFMT, 2002.

Mapas da mina: estudos de literatura em Mato Grosso. Mário Cesar Silva Leite (Org). Cathedral Publicações. Cuiabá, 2005.

PEREIRA, Leonice Rodrigues. **Tereza Albues e Wanda Ramos: memórias em diálogo**. Cuiabá: Editora Carlini e Caniato, 2014.

ROSA, Guimarães. **Orientação**. Disponível em: <https://manoelneves.com/2008/02/23/orientação-de-guimarães-rosa/>. Acessado em 10 de janeiro de 2017.



MUITO ALÉM DO CARTÃO POSTAL: A CIDADE REMEMORADA NA POESIA DE JORGE COOPER

Susana Souto Silva (UFAL)¹

Resumo: Variadas e complexas são as relações entre espaço urbano, memória e poesia. Neste texto, serão analisados poemas do poeta alagoano Jorge Cooper (1911-1991) que abordam a relação entre espaço urbano e memória, em diálogo com de teóricos que pensaram o espaço e a memória, como Michel Collot (2013), Paul Ricouer (2007) e Jacques Le Goff (2003).

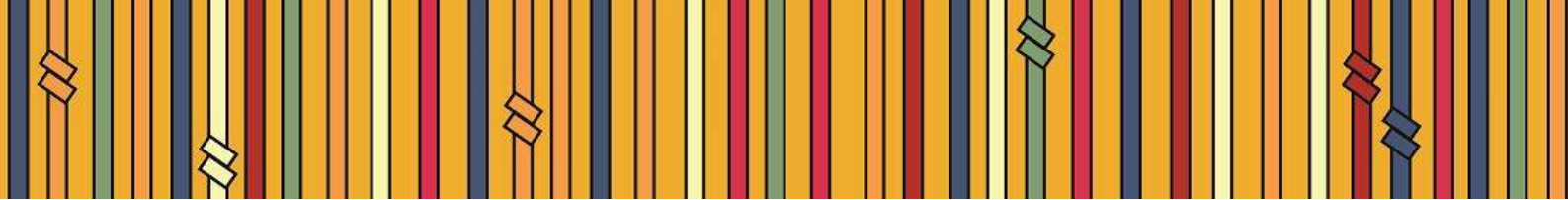
Palavras-chave: Jorge Cooper; Cidade; Poesia.

Introdução

Andamos pelas ruas de muitas cidades conduzidos/as por poemas, contos e romances. Conhecemos o movimento colorido da rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, lendo as narrativas machadianas. Andamos pelas praias de Pernambuco, pelos cemitérios alagoanos e pelos canaviais do Nordeste, em muitos versos de João Cabral de Melo Neto. Os textos, em verso e em prosa, dialogam continuamente com o espaço em que são escritos e também compõem esses espaços em nosso imaginário.

As relações entre cidade e literatura foram ainda construídas na relação entre escritor e mercado editorial. No século XX, a desigual industrialização brasileira força ondas migratórias das quais não escapam os/as escritores/as, que dão continuidade a um movimento iniciado já no século anterior, em que muitos nomes que hoje compõem o nosso cânone saíram de estados do Nordeste para buscar melhores condições de vida e possibilidades de publicação, em especial, no Rio de Janeiro, capital do império no século XIX, cidade onde se concentravam as maiores editoras do País, até o final do século passado. Desse processo migratório, faz parte o poeta Jorge Cooper (1911-1991), filho de mãe alagoana e pai inglês; ele vai para o Rio muito cedo, volta para Maceió e depois retorna ao Rio, já casado. Em nenhuma das cidades que morou, Rio, Maceió ou São Luís do Maranhão, porém, Cooper consegue aderir aos grupos de poder e prestígio, provavelmente devido as suas posições políticas de esquerda, um comunista que faz vigorosas críticas ao Estado brasileiro e ao seu caráter patrimonialista, defende a

¹ Graduação em Letras (UFAL), Mestre em Literatura Brasileira (USP), Doutor em Estudos Literários (UFAL). Contato: ssoutos@gmail.com



necessidade da revolução e o fim da propriedade privada, como afirma e reafirma, em conversas com amigos e em entrevistas (COOPER, 2010). Assim, ausente dos grupos de poder e dos círculos literários de prestígio, só publicou em vida seleções de poemas, nenhum livro integralmente.

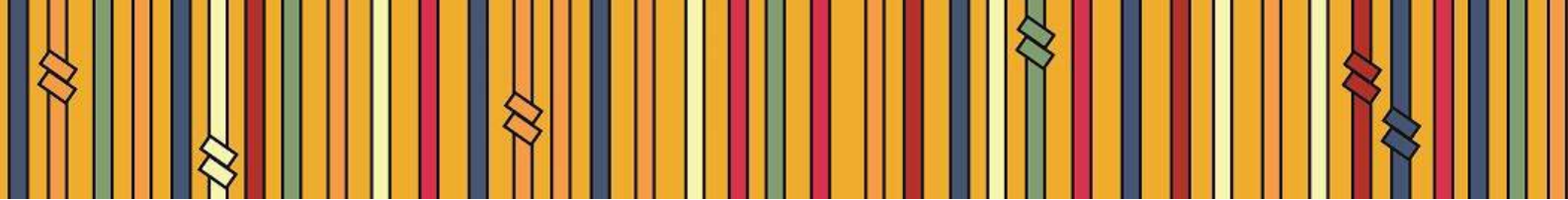
Sua poesia completa veio a público quase 20 anos após a sua morte, em 2010 e contém os livros: *Achados e Poesia sem idade*, que englobam poemas escritos entre 1945 e 1968; *Linha sem traço*, *Poemas (Quando em São Luís)*, *Os últimos*, *Os últimos II*, *Os últimos III* e *Os últimos IV*. Na poesia cooperiana, prevalece o que Calvino, referindo-se à obra de Paul Valéry, denomina “tensão para a exatidão”, marca dos poetas “[...] para quem o uso da palavra é uma incessante perseguição das coisas, uma aproximação, não de sua substância, mas de sua infinita variedade, um roçar de sua superfície multiforme e inexaurível” (CALVINO, 1991, p. 90). Os títulos reafirmam uma poética da síntese e da exatidão; quando ele não consegue fazê-los densos, usa somente a palavra *Poema* ou lhes atribui apenas números, o que predomina, principalmente, nos quatro últimos livros de sua obra, em que a ideia de fim é reafirmada continuamente, desde o título, *Os últimos* .

Na maior parte dos seus livros, há poemas curtos, compostos quase sempre com menos de dez versos, também curtos, em que raramente são usados metros regulares e formas convencionais, fixas, e que prescindem da pontuação, exceto no que concerne ao travessão e ao parêntese.

Em texto publicado no jornal *O Estado de São Paulo* (1991), e agora relançado em apêndice na *Poesia completa*, o poeta e crítico José Paulo Paes ressalta, como traços predominantes dessa poesia, “[...] a concisão epigramática, a condensação expressiva e a unidade de registro” (2010, p. 358). Paes destaca ainda o uso original da pontuação, restrita ao travessão e aos parênteses, uso esse associado à busca de uma linguagem sem excesso, à qual Cooper dedica um metapoema (2010, p. 297):

POEMA

Minha vida não tem
pontuação
i. é
só parêntese
e travessão



Eis por que
nos meus poemas
não abro mão
do parêntese
e do travessão

Em vida, publicou apenas poemas em jornais, no Rio, e duas antologias – o que cria algum estranhamento, uma antologia que precede a obra completa – feitas pela boa vontade de amigos que frequentavam a sua casa em Maceió, quando ele retorna para a cidade devido a problemas de saúde e financeiros. Na capital alagoana, morava seu filho único, também poeta, Charles Cooper, médico, que acompanha o pai no tratamento de sua doença que paulatinamente vai roubando seus movimentos, como escreve no tocante poema “Com a idade que tenho” (COOPER, 2010, p. 244):

Com a idade que tenho
estão meus dias
contados
– Em crescente minguante
contados

E minha memória claudica

Enquanto a hora não chega
e em nada me faça
eu
bicho que sou
vou me sabendo árvore

O poema acima, de um dos seus últimos livros, aborda a aguda consciência da passagem do tempo, bem como a sua relação com a memória e o corpo, temas recorrentes em seu temário. O tempo é também o centro de outro poema desse livro, significativamente intitulado “Desoras” (COOPER, 2010, p. 26).

Eventualmente, a memória é associada, de modo direto ou indireto, às cidades que Cooper habita, ao longo de sua vida, Maceió, Rio de Janeiro e São Luís do Maranhão; esta última, referida já no subtítulo do livro *Poemas (Quando em São Luís)* (2010). Alguns desses poemas, que abordam a relação memória e espaço urbano, serão aqui analisados.

A cidade lembrada

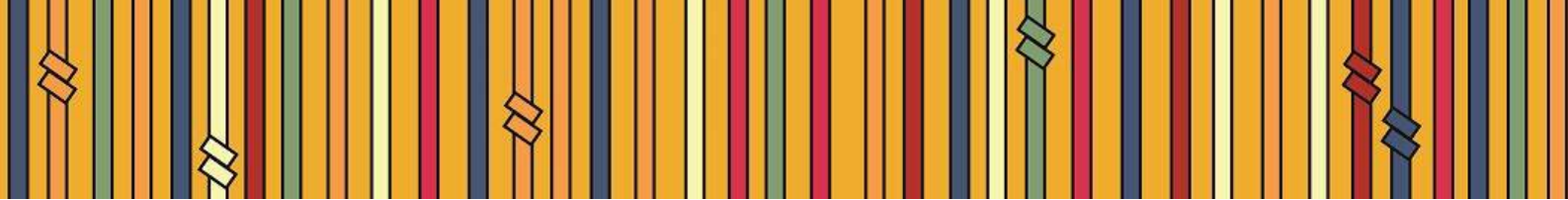
Maceió foi celebrada e também duramente criticada, em canções, contos, poemas, romances, como *Angústia*, de Graciliano Ramos. Essa oscilação, às vezes, ocorre em uma única obra, como é o caso da poesia de Jorge Cooper, marcada por forte inflexão autocrítica e pela recorrência do discurso memorialístico, em que as imagens do passado mesclam-se à percepção do espaço, referidos diretamente à cidade habitada ou não, da infância, da juventude e da velhice, bem como à reflexão acerca da inapreensibilidade dos sentidos contraditórios do tempo e da própria finitude. Em “Bilhete” (COOPER, 2010, p. 45), lemos:

A memória não é um palimpsesto
Uma aranha mexe-se na teia
Tua lembrança ganha-me o sensorio
infiltra-se-me no sangue
ressuscita-me nossa história
Sempre me foste ouvidos
Neste poema não usarei de métrica e rima
(Artifícios à memória)
– É de fácil gravação
Ressuscitar-te-á nossa história.

A memória é, em Cooper, matéria de sua poesia densa e em tensa relação com a reflexão sobre a morte, o tempo, a loucura, o amor. A evocação do tempo passado, perdido, não raro, se faz a partir do enfrentamento da memória e do esquecimento. Paolo Rossi, em *O passado, a memória, o esquecimento*, afirma que:

Entre as razões que explicam as paixões atuais pelo tema da memória há, sem dúvida, uma grande “demanda do passado” e uma renovação do interesse pelos argumentos e temas que pareciam superados ou marginais, tanto para os teóricos da invasão geral da técnica no mundo moderno, quanto para os teóricos da superação do capitalismo e da revolução mundial (2010, p. 25).

Em *Achados*, primeiro livro de Cooper, a noção de memória é evocada, direta e indiretamente; pelo uso do vocábulo *memória*, bem como pela presença recorrente de outros do mesmo campo semântico: *lembrança, herança, passado, história, vivido*. Nas



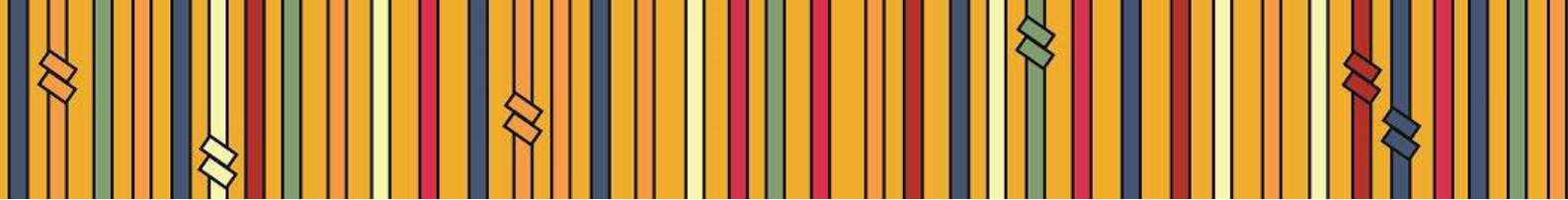
páginas iniciais desse livro, o poema, “Aspiração” enfrenta o tempo: “(os ponteiros do relógio são o tempo de braços abertos/ ao infinito das horas)” (COOPER, 2010, p. 23).

Em seus poemas, Maceió, quando aparece, é um espaço metamórfico, cuja transformação é nitidamente operada pelas memórias dos dois momentos em que o poeta a habita: na infância e na juventude, tempo de descobertas, amores e convívio com a família, as imagens do pai, e, algumas vezes, da mãe e da casa, em muitos dos seus poemas, imbricam-se com as da cidade rememorada reconstruída nas malhas dos seus versos; e na velhice, quando retorna à cidade antes abandonada, para aqui viver seus últimos anos e elaborar seus últimos poemas; nesta nova etapa de convívio com a cidade, temos um olhar marcado pelo desencanto e também afetado pela doença, que o faz ficar cada vez mais limitado ao espaço doméstico e ao convívio com familiares, amigos e vizinhos.

A cidade da infância, em alguns dos seus poemas, é associada às memórias da vida familiar, em convívio com o pai, agora ausente; essa memória transfigura de modo bastante delicado a percepção que o sujeito poético tem da cidade, como ocorre no primeiro poema do seu primeiro livro, *Achados* (COOPER, 2010, p. 23):

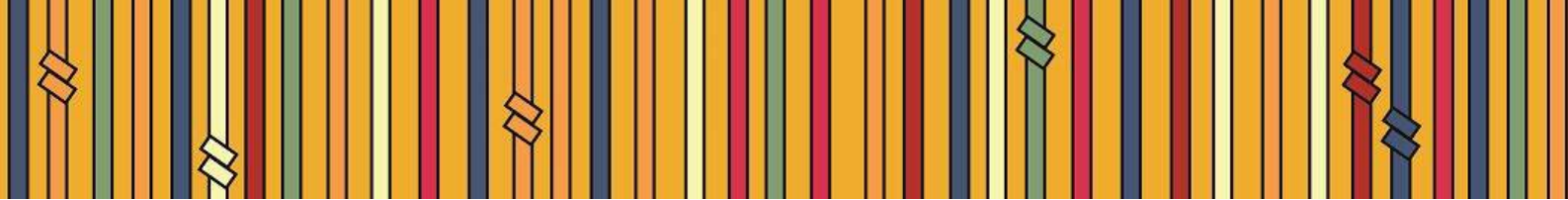
Meu pai

Hoje vivi sentimentos de meu pai
Assobiei suas modinhas prediletas
Como não fui ao circo que há na cidade
(primeira de suas diversões)
passeie em derredor
Através do pano ouvi as graças sem graça do palhaço
o contentamento ingênuo do povo
Depois
sentei-me à Praça Deodoro
no seu banco predileto
(Mas faltou o grupo de amigos a que se reunia)
Aspirei o ar desembaraçado do logradouro
Espiei a lua e as estrelas no alto
por entre as franças da árvore que me servia de
sobrecéu
Olhei as mulheres que passavam à procura de homem
(Era dez horas)
Satisfiz meu pai
De volta para casa só não fiz beber e fumar
Como era sonhador
meu pai



Em uma organização circular, o poema, escrito em versos livres, começa e termina com a referência ao pai e tece fios de memórias da infância aos fios de memórias de Maceió, com sua Praça Deodoro em intenso movimento noturno. Esta praça é um lugar central na cidade, fica em frente a um teatro homônimo, ambos, homenagens ao marechal que deu um golpe e proclamou a república. A vivência, pela reminiscência, dos sentimentos do pai, anunciada no primeiro verso, se processa pelo recurso da canção; as modinhas guardadas na memória e agora assobiadas pelo filho, sujeito que tenta restaurar a presença do pai, e se processa também pela repetição do percurso urbano feito partilhado outrora com o filho, que, agora, sozinho, tenta refazer seus passos, incorporar seus passos. Esse movimento entre passado e presente, que remete para o futuro, mimetiza o percurso memorialístico ancorado em elementos mínimos, o canto, o percurso, o olhar, e busca reviver no corpo do sujeito poético a presença do corpo paterno, agora ausente e presente, em alguma medida, uma vez que parte do pai sempre vive no filho/a. É, simultaneamente, busca e perda, a busca do tempo perdido, de que Proust nos fala; é também a busca de perder-se, nesse processo de rememoração; é ainda a busca de restaurar poeticamente essa perda, de modo que algo não se perca de todo, uma vez que permanecerá inscrito em seus versos, nos versos de um filho em percurso pela memória, pela cidade, pela palavra cantada e escrita.

Esse percurso, porém, é parcial, assim como rememorar é, antes, reordenar fragmentos, dando sentido ao passado, a partir do presente, e não repetição literal do que é pretérito. No poema cooperiano acima citado, o sujeito poético, significativamente, não entra no circo, fica em suas margens, ouvindo barulhos; a audição, aliás, é retomada neste poema como primeiro operador memorialístico, pela repetição da modinha, e aqui volta com os barulhos do circo, um índice também de alegria. O circo, diversão preferida do pai, é recurso metonímico para refazer a memória da infância vivida em companhia do pai, tempo ao qual o poema retorna. Tempo e espaço não se dissociam, a memória do pai afeta a percepção do espaço, uma vez que “O ambiente visual do homem não é uma adição de estímulos pontuais, mas um conjunto estruturado pelo ponto de vista do observador, que põe as coisas em relação umas com as outras, segundo um processo complexo de ‘ocultação reversível’” (COLLOT, 2013, p. 21).



Rememorar é ter consciência, simultaneamente, da presença e da ausência, que no poema é indicada, entre outras imagens, pelo banco preferido do seu pai, que já não é mais o mesmo, pois além do pai, falta a roda de amigos que lhe dava sentido, e nele pouco tempo o filho permanece. Para Paul Ricouer (2007, p. 45):

Desde Platão e Aristóteles, falamos da memória não só em termos de presença/ausência, mas também em termos de lembrança, de rememoração, aquilo que chamavam anamnesis. E quando essa busca termina, falamos de reconhecimento. É a Bergson que devemos o ter recolocado o reconhecimento no centro de toda a problemática da memória. Em relação ao difícil conceito da sobrevivência das imagens do passado, seja qual for a conjunção feita entre as noções de reconhecimento e de sobrevivência do passado, o reconhecimento, tomado como um dado fenomenológico, permanece, como gosto de dizer, uma espécie de “pequeno milagre”. Nenhuma outra experiência dá a este ponto a certeza da presença real da ausência do passado.

O sujeito poético se desloca por tempos, espaços, sons e sentidos, demorando-se a olhar o burburinho da praça, as mulheres que procuram homens, a lua, o céu filtrado pela copa das árvores e conclui seu passeio com o retorno sóbrio para casa (“só não fiz beber e fumar”) e com a referência ao sentimentalismo do pai, descrito como sonhador, traço que parece ser partilhado pelo filho que transita por essas memórias, que, ao refazer o percurso constata a falta desse pai morto, consolidada no verbo ser no pretérito imperfeito, “era”, e a presença desse pai agora apenas em sua memória; ele, o pai, vive antes por efeito da rememoração que está entrelaçada, necessariamente, ao presente e ao futuro.

A cidade da miséria: além do cartão postal

Há um segundo movimento em relação a Maceió, na obra cooperiana, que remete à cidade do presente do sujeito poético, vivida não mais na perspectiva daquele que rememora com saudade a infância, mas daquele que se confronta com a cidade desencantada, sem a alegria do convívio com o pai, com a mãe, mas sim, a cidade da falta, da desigualdade:

MACEIÓ

A cidade
não saiu do lugar
– Cresceu
o progresso a espichou

O progresso é também fazedor
da miséria
– (E como a miséria cresceu
em Maceió)
(COOPER, 2010, p. 262)

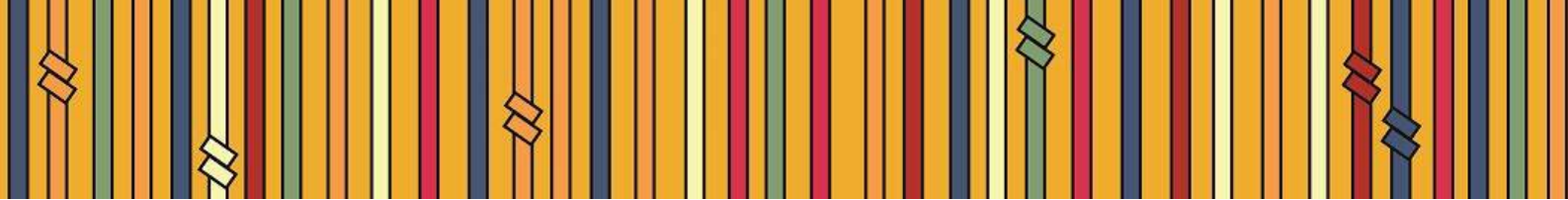
Apesar de, em sua vida, ter assumido posições políticas à esquerda, o que poderia levá-lo à elaboração de uma poesia de denúncia e combate social, a poesia de Jorge Cooper não tem como central, em seu temário, a abordagem de temas ligados a esse universo; só raramente adota um tom de denúncia ou de direta tematização de questões sociais. Este poema, no entanto, trata o espaço urbano a partir dessa perspectiva. Os problemas sócio-econômicos do estado de Alagoas são muito graves, isso se revela na posição cocupada por sua capital, e muitos outros dos seus municípios, no ranking do Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDH). Em 1991, Maceió tinha um IDH de 0,507, ficando atrás de Porto Velho (RO), Rio Branco (AC) e Palmas (TO); em 2010, esse índice havia subido para 0,721, porém, a cidade estava agora em último lugar, sendo, portanto, a capital brasileira com o pior IDH do País².

Maceió está no título e é citada também no último verso do poema transcrito acima, descrita como lugar da miséria, longe do cartão postal, da imagem exuberante que apaga as contradições e ressalta apenas o que pode ser visto como prazeroso e pacífico, consensual, espetacular.

Ao olhar para Maceió, o sujeito poético não vê suas praias e belezas, vê apenas o crescimento de sua miséria, a desigualdade que se amplia no mesmo ritmo em que a cidade cresce. Aliás, antes, o que cresce, quando a cidade cresce, é a miséria, a injustiça.

Na segunda e última estrofe, ahá uma afirmação categórica avessa à celebração do progresso, descrito como “também fazedor de miséria); o vocábulo “miséria” é

2 De acordo com o Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil 2013, divulgado pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento - PNUD, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada - IPEA e Fundação João Pinheiro - FJP, com dados extraídos dos Censos Demográficos de 1991 e 2010. Disponível em <http://www.deepask.com/goes?page=Veja-ranking-das-capitais-pelo-Indice-de-desenvolvimento-Humano>. Acesso: 10 maio de 2017.



novamente repetido, agora entre parênteses, na reafirmação da relação entre Maceió e “miséria”, vista pelos olhos do sujeito poético que se espanta e entristece com a visão da miséria que engole a cidade. O espaço urbano é, desse modo, visto a partir das relações sociais e econômicas (indissociáveis das questões políticas) que o engendram:

O espaço deve ser considerado como uma totalidade, a exemplo da própria sociedade que lhe dá vida (...) o espaço deve ser considerado como um conjunto de funções e formas que se apresentam por processos do passado e do presente (...) o espaço se define como um conjunto de formas representativas de relações sociais do passado e do presente e por uma estrutura representada por relações sociais que se manifestam através de processos e funções (SANTOS, 1978, p. 122).

O poema, portanto, não assume uma postura celebrativa do progresso que “espicha a cidade”, ao contrário, o descreve como causa da miséria que a corrói e, portanto, o progresso perde seu caráter de positividade, de algo a ser comemorado, nem aborda a cidade da infância, como em outros, mas sim, confronta-se com os gravíssimos problemas que, ao mesmo tempo, em uma imagem contraditória, destrói e amplia a cidade.

São Luís: outra cidade

A cidade, em sua relação com a memória, é também resgatada de modo explícito no livro *Poemas (Quando em São Luís)*, indicação que já vem referida no título. Composto de 56 poemas curtos, este volume também está dividido, como ocorre com seus dois primeiros títulos, em três partes, nas quais a memória atravessa temas outros, como amor e a aguda consciência da brevidade do tempo. No entanto, apesar de a cidade ser referida no título (o que poderia indicar uma presença constante ao longo do livro), em apenas um poema ela é diretamente citada. Poucas são as referências a elementos concretos da cidade, como no “Poema primeiro”, da terceira parte (COOPER, 2010, p. 199):

Aqui estou eu
em São Luís
– eu em minha sombra –
sem espírito e sem alvo
acaso
e sem sossego sempre
como no março



as ondas

– as ondas do seu mar
Atlânticas

No início do poema, uma voz poética que se confronta com os limites da escolha, com a inevitabilidade do espaço, aqui e agora (em elipse) se fazem ouvir. Destituído de limites definidos, cada vez mais mergulhado em questões de ordem existencial, sobre o sentido da vida, o fluir do tempo e a morte, esse sujeito é assombrado por si mesmo, “eu em minha sombra”; esse estar em sua própria sombra, é estar “sem espírito e sem alvo”, lançado ao “acaso”, fora do controle do seu destino, sem o leme de sua vida. A reflexão leva o sujeito poético a fundir-se com o mar, correlato objetivo externo dessa angústia, em seu contínuo desassossego (“sem sossego sempre”), mais ainda em março. O oceano Atlântico aproxima as três cidades que Cooper habita: Maceió, Rio de Janeiro e São Luís; engole-as e o engole num contínuo fluir de memórias, em que espaços se misturam.

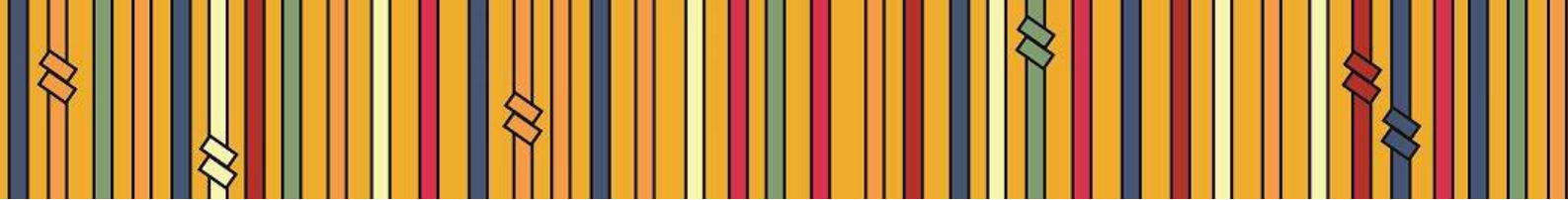
Última parada

As cidades que habitamos e que nos habitam, ao lermos e escrevermos, existem como uma cidade invisível, como nos ensina Calvino, em seu belíssimo livro, em que enarrativa e ensaio se fundem, sem respeitar os limites de gênero, as fronteiras entre espaços textuais. Habitar Maceió e lê-la nos versos de Cooper é transitar por um universo em contínua transformação, uma vez que olhar a cidade através do olhar do sujeito poético que constroi a cidade outra é refletir sobre a possibilidades e perdas de uma cidade que nunca está onde esperamos, que não corresponde ao que desejamos, mas que pode nos surpreender como um espaço carregado de sentidos inauditos, imprevistos, que podem, se algum modo, ser ditos e pressentidos pelos ritmos dos versos e pelas linhas da prosa.

A poesia de Cooper é antes um convite a nos lembrarmos e a nos esquecermos do espaço que habitamos, do tempo que nos devora:

INDAGAÇÃO

Dentro da velhice



Preso pelo tempo
Mocidade e meninice
para lá do tempo
– De desandarem a correr
atrás do tempo

Onde encontrar o relógio
que volte de correr
atrás do tempo

(COOPER, 2010, p. 157)

Arte e memória mantêm complexas relações desde tempos remotos. Na Antiguidade, essas relações estão no cerne da epopeia, cuja função precípua era preservar e projetar para o futuro de modo exemplar as ações do herói épico, guia e síntese da coletividade à qual se vinculava: “Os gregos da época arcaica fizeram da memória uma deusa, Mnemosine. É a mãe das nove musas, que ela procriou no decurso de nove noites passadas com Zeus. Lembra aos homens a recordação dos heróis e de seus altos feitos, preside a poesia lírica. O poeta é, pois, um homem possuído pela memória [...]” (LE GOFF, 2003, p. 433). Este mundo dos heróis épicos modelares, há muito entrou em declínio, no entanto, a contemporaneidade também retoma as relações entre memória e poesia, e as mobiliza de outros modos, quase sempre vinculados à reflexão acerca da tradição que os precede.

A obra de Jorge Cooper é uma poesia de difícil inclusão num fluxo mais amplo da produção poética brasileira da segunda metade do século XX, com a qual dialoga. O seu percurso poético se confunde com seu percurso político e com traços marcantes de suas escolhas, avesso a qualquer inclusão em grupos de prestígio e muito crítico em relação às relações de poder que também atravessam o campo literário. Tardamente apresentada ao público, mas em uma cidade que não está no centro dos poderes atuais, sua obra nos fala das relações complexas também acerca da circulação de poesia no Brasil, de texto literário, que também remetem à distribuição de poderes, saberes e verbas, na configuração de uma história que nem sempre é escrita.

Cooper celebra a memória e esquecimento, em sua poesia sucinta, na escolha do elemento mínimo, em poemas escritos sobre cidades e tempos irrecuperáveis. Celebra o silêncio e a palavra, como toda poesia que permanece em nossa memória, individual e coletiva.



Referências

- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Lições americanas. Trad. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- COOPER, Jorge. *Poesia completa*. Maceió: CEPAL, 2010.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Irene Ferreira e outros. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2003.
- PAES, José Paulo. A lírica de Jorge Cooper. In: COOPER, Jorge. *Poesia completa*. Maceió: CEPAL, 2010, pp. 357-364.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.
- SANTOS, M. *Por uma Geografia Nova*. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1978.

UMA ANÁLISE DA PRESENÇA DO ROMANCE DE FORMAÇÃO NA LITERATURA JUVENIL PRODUZIDA NOS ESTADOS UNIDOS

Cássia Farias (UFF)¹


Resumo: A literatura juvenil produzida nos Estados Unidos foi muito influenciada pelo Bildungsroman. O presente trabalho apresenta, de forma breve, os resultados de uma investigação acerca das relações entre o romance de formação e a literatura juvenil, que buscou descobrir se, mais do que influenciar o surgimento dessa literatura, o Bildungsroman poderia ser considerado um gênero que ainda é utilizado nesse tipo de produção. A comparação entre livros de diferentes épocas com o livro juvenil *Bateria, garotas e a torta perigosa* (2004), de Jordan Sonnenblick, mostrou que elas partilham elementos em comum que permitem classificá-las como sendo pertencentes ao mesmo gênero.

Palavras-chave: Literatura juvenil; romance de formação; *Bildungsroman*.

Enquanto a literatura infantil tem suas origens no século XVIII, a literatura juvenil produzida nos Estados Unidos, chamada de *young-adult literature* (YALit), só viria se estabelecer no período pós-Segunda Guerra Mundial, passando a ser considerado um gênero literário distinto apenas no final dos anos 60 (cf TRITES, 2000). Uma influência importante para a *young-adult literature* foi o gênero conhecido como *Bildungsroman*, ou romance de formação. Roberta Trites (2000, p.10, tradução livre) chega a afirmar que a literatura juvenil, em língua inglesa, “[é] uma evolução histórica do *Bildungsroman*”.

No que concerne à relação entre o romance de formação e a literatura juvenil, porém, parecemos estar diante de algo que vai além de uma mera influência ou genealogia de gêneros. O *Bildungsroman* “adulto” é um gênero que trata da juventude e, “em todas as suas diversas manifestações, sempre se prendeu à noção de que *a biografia de um jovem indivíduo é o ponto de vista mais significativo para entender e avaliar a história*” (MORETTI, 2000, p. 227, grifos do original, tradução livre). Entretanto, em nossa sociedade contemporânea, a adolescência, que é uma “invenção” recente, parece ocupar o lugar que anteriormente era reservado à juventude, seja em termos de desenvolvimento pessoal ou de imaginário popular. O adolescente poderia ser, então, o novo sujeito ideal do romance de formação e a *young-adult literature*, que se ocupa do mesmo grupo de indivíduos, seria um lugar propício para a manifestação dessa forma narrativa. Apesar de a literatura juvenil não se limitar a ele, o *Bildungsroman* até poderia ser o gênero por excelência da adolescência.


¹ Graduada em Letras (UFF), Mestre em Literaturas Estrangeiras Modernas - Literaturas de Língua Inglesa (UFF). Contato: cassiafarias@gmail.com.



Parece, porém, haver uma resistência em falar de *Bildungsroman* quando se fala em livros para adolescentes. Mesmo quando o termo é usado, não parece haver um critério, bastando apenas que o personagem principal passe por algum tipo de aprendizado para o romance ser inserido nessa categoria. Na realidade, um *Bildungsroman* clássico pede um tipo de desenvolvimento e amadurecimento específicos, o que já está no próprio termo: a palavra alemã é resultado da junção de *Bildung* com *Roman*, romance (MOISÉS, 1997, p. 63), sendo que *Bildung* não se refere aqui a aspectos pedagógico-educacionais, mas sim a um processo interno de aprimoramento. É também um conceito mutável, que se transforma de acordo com o contexto sócio-histórico, e, por isso, o conceito de romance de formação muda com o passar do tempo, pois depende do conceito de amadurecimento e formação que se toma por base, e que necessariamente se transforma ao longo da história (MATOS, 2013, p. 89). Isso pode justificar o porquê da dificuldade de classificar obras juvenis como manifestações desse gênero, pois é preciso levar em conta as transformações ocorridas na sociedade bem como as especificidades da própria YAlit.

Meu trabalho se propõe a investigar a relação entre os dois gêneros, mais especificamente, as manifestações juvenis do romance de formação na YAlit de cunho realista. Para isso, farei a análise de três livros, partindo de algumas características básicas do *Bildungsroman*², observando como elas se manifestam e/ou se modificam de acordo com o contexto de produção da obra. Utilizarei *Grandes esperanças* (1860, GE), de Charles Dickens e *Apanhador no campo de centeio* (1951, ACC), de J.D. Salinger, escolhidos por representarem momentos distintos da história do romance de formação, e *Bateria, garotas e a torta perigosa* (2004, BGTP), de Jordan Sonnenblick. Esse último livro irá servir como exemplo da manifestação desse gênero na literatura juvenil e narra os acontecimentos da vida de Stephen, um menino de 13 anos, após seu irmão mais novo ser diagnosticado com câncer. Meu objetivo, então, foi descobrir se, de fato, é possível falar em um *Bildungsroman* juvenil, e quais seriam as características desse tipo de narrativa.


² Por motivos de espaço, não abordarei aqui como se chegou nessas características. O presente trabalho é uma apresentação breve dos resultados da dissertação “Narrativas de amadurecimento: relações entre o romance de formação e a literatura infanto-juvenil”, defendida em 2016, onde se encontra também uma discussão mais aprofundada acerca do *Bildungsroman*.



Tradicionalmente, a característica principal dos protagonistas de um *Bildungsroman* é que eles devem ser mutáveis, visto que essas narrativas acompanham um jovem sujeito em confronto com o seu meio e a sociedade em uma jornada de amadurecimento, que normalmente pode ser mensurado e coincide com o fim da juventude e com a reconciliação entre indivíduo e sociedade (cf MORETTI, c2000). Sendo assim, tais obras se dividem em dois momentos estruturais, o primeiro dos quais vai ser caracterizado, num *Bildungsroman* clássico, por um impulso egoísta e antissocial – aqui no sentido de que esse impulso vai contra as normas e expectativas sociais e, portanto, deve ser neutralizado.

Em *Grandes esperanças* isso vai se manifestar no desejo de Pip de ser um *gentleman*. É interessante notar que, quando essa vontade se manifesta, provoca também uma mudança no caráter do menino, que se torna uma pessoa ingrata e inconsequente, se configurando também em uma ameaça à estrutura social, já que, enquanto um simples aprendiz de ferreiro, ele jamais deveria aspirar a esse tipo de ascensão social. Algo semelhante vai acontecer com Holden em *Apanhador*, em que o menino deseja se tornar um apanhador no campo de centeio, uma figura cuja missão é proteger a infância e a inocência. Esse desejo se mostra antissocial, pois “[o] roteiro social prevê a transição da juventude para a maturidade” (PONE, 2014, p. 61), e o jovem parece almejar a estagnação, que envolve também não fazer parte daquela sociedade. Em GE, porém, esse impulso de Pip é expresso ainda no começo da narrativa, sendo o que, de fato, movimentará a ação do romance. No livro de Salinger, apesar da vontade de ser um apanhador se relacionar diretamente com o estado emocional do protagonista no início da história, ela só se formará quase no final da obra. O que vai impulsionar o enredo é a fuga de Holden do colégio após descobrir que será expulso, um evento que quebra a rotina e vai colocá-lo em uma série de situações que vão testar sua visão do mundo e das pessoas. Essa pequena mudança em ACC já dá indícios do que vai acontecer na YAlit: em *Bateria*, os eventos significativos da narrativa também têm início com a quebra na rotina, no caso, a descoberta de que Jeffrey, irmão mais novo de Stephen, tem câncer.

Ao contrário de ACC, porém, esse impulso egoísta e antissocial não se encontrará presente na obra – e nem na maioria dos outros romances juvenis que se assemelham a ele. E, se é verdade que Stephen demonstra egoísmo em diversos momentos e a



narrativa apresenta isso como algo ruim, fica a impressão de que não é esse sentimento o foco da narrativa, e que não é ele que precisa ser superado. Aqui, é a inserção de um elemento inesperado que vai fazer com que o protagonista reflita sobre si e se posicione frente às coisas, até apresentar um grau elevado de maturidade. Mas se são precisos dois momentos estruturais distintos marcados pela transformação do protagonista, o que, então, precisará ser superado para que se marque essa mudança? A resposta também está em *Apanhador*.

Lançado em 1951, o livro de Salinger até hoje influencia os autores da literatura juvenil americana (BICKMORE; YOUNGBLOOD, 2014). Um reflexo disso é que muitas mudanças pelas quais a manifestação juvenil do *Bildungsroman* vai passar já vão se fazer presentes ou estarão indicadas em ACC, que já se desviava do modelo clássico. Apesar de Holden manifestar um impulso antissocial e egoísta, e de a estrutura da história deixar claro que seu desejo de ser um apanhador é errado e deve ser superado, é mais preocupante o fato de o menino privilegiar “uma atitude escapista, sempre evitando tomar atitudes mais contundentes” (PONE, 2014, p. 58), sendo esses os seus maiores inimigos no caminho para a maturidade. O menino passa todo o romance fugindo do confronto com os seus pais e, sempre que é questionado sobre o futuro e a necessidade de fazer planos e se comprometer com eles, desvia o assunto ou tem uma crise. Holden odeia o mundo dos adultos e o que ele representa, – o desejo de ser um apanhador não deixa de ser justamente um desejo de se isolar desse mundo – e se, por um lado, os encontros que trava fazem com que ele fique cada vez mais desiludido, a deterioração física pela qual ele passa ao longo do romance parece indicar que fantasias escapistas não aliviam o desespero, apenas fazem com que você se aproxime da ruína. O último capítulo do livro deixa claro, também, que apenas quando Holden resolver agir e se empenhar ele poderá suceder na sua integração social.

Algo semelhante irá acontecer na YAlit, onde o escapismo costuma ser tematizado: só será possível chegar a um novo momento de estabilidade ao final da narrativa quando o protagonista parar de fugir de seus problemas e resolver agir. Em *Bateria*, um exemplo desse escapismo é o diário que o menino mantém para a aula de inglês. Sua professora, Srta. Palma, combinou com os alunos que, caso o conteúdo do texto fosse privado, eles deveriam indicar isso dobrando a página e, nesse caso, ela não o leria. Após a doença de Jeffrey ser descoberta, o diário de Steven passa a ter páginas e

páginas dobradas, com “redações” fora do tema em que o menino fala sobre como se sente em relação ao que está acontecendo. O escapismo, então, estaria na não comunicação, já que ele praticamente não conversa com terceiros sobre o que está passando.

Não posso agitar uma varinha mágica e fazer Jeffrey melhorar. (...) Não posso nem fazer minha família de SENTIR melhor com nada. Só o que faço é ficar amuado, chorar e gritar com os meus pais.

Mas você não TEM que fazer sua família se sentir melhor. Sei que Jeffrey deve apreciar todo o tempo que você brinca com ele, e vi, quando conversei com sua mãe, que ela estava muito orgulhosa de como você tem sido responsável. (...)


É, mas não mudei as RAÍZES dos problemas. Não posso mudar a situação básica.

Bem, Steven, agora tenho que te mandar de volta para a aula, (...) [m]as quero que você fique com uma coisa para pensar: em vez de ficar agoniado com as coisas que você não pode mudar, por que não tenta trabalhar as coisas que você PODE mudar? (SONNENBLICK, 2006, p. 162-163, grifos do original)

O trecho da conversa com a Sra. Galley, conselheira da escola, é importante, pois chama a atenção de Steven para o fato de que ele já está fazendo a parte dele, podendo ainda fazer mais, já que *toda ação* importa, por menor que seja. É também um momento que marca o reestabelecimento do diálogo, e, apesar de os problemas do menino não se resolverem magicamente, é a partir desse momento que ele começa a pensar no que *pode* fazer, ao invés de se deixar levar pelo sentimento de impotência - Steven assume seu papel como um sujeito ativo e passa a agir. A conversa com a conselheira representa também um momento comum no *Bildungsroman* juvenil: essas narrativas costumam apresentar um momento de mudança, em que o protagonista passa de um estado em que foge de seus problemas ou simplesmente evita lidar com eles para a ação³.

Esse momento de mudança vai, no geral, coincidir com o segundo momento estrutural do *Bildungsroman*, onde a reconciliação com a sociedade ocorre, ou, ao menos, é tematizada e debatida. Nesse caso, a manifestação juvenil se aproxima mais do modelo clássico de *Grandes esperanças*. Pip abandona seu desejo de ser um *gentleman*,


³ É importante mencionar que *Bateria* difere um pouco dos demais romances de formação juvenis no que se refere a essa passagem. Muitas vezes o que ocorre é que, perto do fim do romance, a personagem tem um momento de iluminação, quase como uma epifania, impulsionado por algum evento, e resolve tomar as medidas necessárias para mudar sua situação. Com Steven, porém, o processo é mais gradual, com pequenos momentos de tomada de consciência e controle.



se arrepende de seus erros e entra para uma profissão respeitável, virando um bom representante da moral burguesa. A reconciliação, porém, vai se manifestar de forma diferente de acordo com o contexto histórico e de produção. Em GE, ser burguês é representado de forma positiva, o que indica uma classe que está mais estabelecida e certa de seus valores, ou que assim deseja ser. Além disso, a literatura britânica foi, desde as origens do romance, muito preocupada com a manutenção e a transmissão da moral (cf. ARMSTRONG, 2006). Sendo assim, a reconciliação em Dickens ocorre de forma plena.


O mesmo não será possível em *Apanhador*, que surge no contexto do pós-Segunda Guerra Mundial de um lugar de desesperança e desestabilidade social. Há também uma mudança importante: se no contexto de GE o impulso antissocial e egoísta era uma ameaça à ordem social, em ACC ele não tem a mesma força. Agora é o indivíduo que está em risco caso a socialização não seja bem sucedida, e diversos momentos da história de Holden indicam que, se ele não se encaixar nos padrões aceitos, ele vai simplesmente desaparecer na multidão e ser esmagado por aquela sociedade. De certa forma, a necessidade de integração se tornou ainda mais forte, já que o sujeito é o único que vai sofrer caso falhe. Se Holden não conseguir se adaptar à vida adulta de responsabilidades, ele vai estar simplesmente acabando com a própria vida, e ele será o único culpado, já que mais de uma vez lhe alertaram sobre isso.

Isso não quer dizer que o impulso egoísta não precise ser neutralizado. Ele continua sendo uma ameaça, e o sujeito precisa aprender que não há mais para onde fugir e aceitar seu lugar. E, de fato, o menino acaba por abandonar seu desejo de ser o apanhador no campo de centeio, mas isso não é o suficiente para que se chegue à reconciliação plena. O Holden que encerra a narrativa continua incerto e sem ter planos para o futuro e parece não ter absorvido nada de suas experiências, o que fica claro quando, ao ser indagado por seu irmão sobre o que acha da história que acabou de contar, responde que “Pra ser franco, não sei o que eu acho disso tudo” (SALINGER, 2012, p. 205, grifos do original). Temos então que no contexto de *Apanhador*, não há uma solução mágica para o confronto entre indivíduo e sociedade, pelo menos não uma que seja permanente ou duradoura; só é possível chegar a respostas temporárias, e o indivíduo precisa estar sempre trabalhando, *agindo*, para que esse equilíbrio seja atingido.



O cenário visto no livro de Salinger se dá em parte pelas mudanças da sociedade, que começava a caminhar em direção a pós-modernidade, caracterizada por uma maior individualização e pelo enfraquecimento dos modelos e dos valores. A literatura juvenil contemporânea está já inserida nesse contexto, mas isso não cria uma aproximação com *Apanhador* – pelo contrário, a reconciliação volta a ser uma certeza mais concreta. Um dos motivos para isso é que nos estudos sobre a YAlit tende-se a acreditar que ela age como fonte de conforto: “literatura tem a capacidade de dar [aos jovens] um lugar no mundo, algo tangível em que eles podem se apegar enquanto passam pelas suas próprias versões dos processos de transição presentes em cada [livro].” (BICKMORE; YOUNGBLOOD, 2014, p. 262, tradução livre). Essa visão esperançosa parece pedir uma reconciliação, em especial se pensarmos que o romance de formação juvenil termina devolvendo ao protagonista a esperança que ele perdeu quando se instaurou o evento inicial – é essa esperança que dará ao leitor a oportunidade de crescer e aprender com o livro. O necessário, então, é fazer o protagonista (e o leitor) entender que “a nossa mente é uma coisa que sempre PODEMOS mudar” (SONNENBLICK, 2006, p. 209), e que, para mudar sua realidade, é preciso agir, sempre.


Outras características definidoras do romance de formação dizem respeito à natureza dos acontecimentos. Isso acontece porque o *Bildungsroman* tem um tipo especial de episódio narrativo, um “episódio organizado como uma oportunidade. (...) em que o pano de fundo social oferece uma escolha ao herói” (MORETTI, c2000, p. 233, grifos do original, tradução livre), ou seja, cada evento ou peripécia é uma experiência e uma oportunidade de aprendizado. Na prática, o que ocorre é que esse aprendizado vai se dar, na maioria das vezes, através da dor. Esse fato está explícito na narrativa de Dickens, – na última conversa entre Pip e Estella, a moça diz “A vida me dobrou, me quebrou, mas espero que me tenha tornado uma pessoa melhor” (DICKENS, 2012, p. 655) – e vai se repetir no romance de formação juvenil, como fica aparente na própria premissa de *Bateria*. No caso das manifestações juvenis, esse sofrimento será, normalmente, anunciado já no evento inicial que vai, com frequência, constituir tragédias pessoais, sendo também problemas que o leitor adolescente pode encontrar em sua vida ou na de pessoas ao seu redor. É justamente a angústia provocada pelo desenrolar do evento inicial que vai dar para a personagem as bases para o processo de mudança.



No que diz respeito aos eventos da narrativa, é preciso mencionar também que o *Bildungsroman* segue um princípio de economia em que, no geral, apenas os acontecimentos significativos – justamente o episódio narrativo como oportunidade – são narrados. A afirmação parece lógica se pensarmos em *Apanhador*, em que o tempo da ação compreende um período de três dias, mas soa estranha se pensarmos na extensão de *Grandes esperanças*. Novamente, o próprio livro estabelece os parâmetros dessa economia quando Pip, após recontar um episódio, propõe o seguinte questionamento ao leitor:

Foi para mim um dia memorável, pois ocasionou grandes mudanças em mim. (...) Imagine que um determinado dia fosse eliminado de sua vida, e pense em todas as consequências que isso teria sobre o resto dela. Para e pensa, tu que me lês, por um momento, na longa cadeia de ferro ou ouro, de espinho e flores, que jamais te teria cingido, não fosse a formação do primeiro elo num dia memorável. (DICKENS, 2012, p. 121)


É essa lógica do dia memorável que determina a narrativa de Dickens. Nesse caso, *Apanhador* e *Bateria*, e por consequência a YAlit no geral, podem ser vistos como exemplos extremos dessa lógica, já que a narração se desenvolve em um espaço de tempo menor. É interessante lembrar também que a literatura juvenil – talvez também por influência de Salinger – tem uma natureza episódica, não no sentido de que dentro de uma mesma história as peripécias narradas tenham pouca relação entre si, mas sim no de que os romances tendem a focar em acontecimentos e conflitos específicos, e muitas vezes pontuais, em um recorte da vida das personagens, tratando do que lhes aflige naquele momento – o contrário do que temos em GE, que compreende anos da vida de Pip. Na literatura juvenil, essa lógica ganha uma força extra, como pode ser visto em *Bateria*. Em dado momento, enquanto ainda está narrando o princípio de sua história, Stephen diz que “[m]esmo que eu viva até os 175 anos, nunca esquecerei o dia 7 de outubro deste ano” (SONNENBLICK, 2006, p. 23). O 7 de outubro é uma data importante para a narrativa, pois é o dia que o Steven que narra a história – no dia de sua formatura do ensino fundamental – escolhe para o início dos eventos que deseja relatar, o dia em que sua família descobriu que Jeffrey estava com câncer. O “dia memorável”, então, vai impulsionar o enredo no lugar do impulso egoísta presente no *Bildungsroman* clássico.



O princípio de economia acaba por se relacionar também com outra característica: no romance de formação, o processo de amadurecimento é o enredo, sendo o foco da obra e não apenas algo secundário. Como as temáticas do crescimento e do amadurecimento podem ser encontradas em um sem fim de narrativas, essa é uma das características principais para definir o gênero. Isso será particularmente importante ao se falar do *Bildungsroman* juvenil – como essa forma narrativa faz parte das origens da YA lit, muitos de seus elementos podem se encontrar em obras que não são, necessariamente, romances de formação, e é preciso critérios para classificá-las. Além de o amadurecimento ser central para a narrativa, ele deve se relacionar a um aprendizado específico: não pode nem ser um mero resultado do passar dos anos e nem apenas físico. Assim, em *Grandes esperanças*, que acompanha seu protagonista por alguns anos, não é a idade que trás a sabedoria, e o crescimento de Pip está ligado aos eventos pelos quais ele passou.

Naquele tempo eu tinha dezesseis anos – estou com dezessete agora – mas de vez em quando me comporto como se tivesse uns treze. E a coisa é ainda mais ridícula porque eu tenho um metro e oitenta e cinco e já estou cheio de cabelos brancos (...) desde que eu era um garotinho. (SALINGER, 2012, p. 14)

A passagem acima é dos primeiros capítulos de *Apanhador*, e deixa explícito que desenvolvimento fisiológico e desenvolvimento emocional e psicológico pouco têm a ver no *Bildungsroman*, sendo o segundo o que realmente importa nesses romances: Holden apresenta diversos sinais de maturidade física, mas isso não se traduz em uma maturidade emocional. De forma semelhante, nos capítulos finais de *Bateria*, os pais de Stephen comentam a maturidade do menino. Após sua mãe falar que ele é “um homem maravilhoso”, Steven pensa: “E agora outro pai aparecia com esse troço de ‘homem’! Eu tinha que procurar sinais de pêlos no meu peito quando chegasse em casa” (SONNENBLICK, 2006, p. 221-222). O sarcasmo do menino parece apontar para uma consciência de que ser um homem não tem relação com puberdade, e essa parece ser uma distinção importante para o desenvolvimento dos jovens. Essa característica se mantém, então, no *Bildungsroman* juvenil e é reforçada pelo fato de seus protagonistas estarem também numa fase de desenvolvimento físico, sendo preciso desvencilhar os dois. Mantém-se ainda a natureza do desenvolvimento pelo qual passará a personagem,




que deve envolver a relação com o outro e a sociedade, uma tomada de consciência e de responsabilidade, além de um maior conhecimento de si e de suas capacidades.

Chega-se assim à última característica do romance de formação. Ao contrário do que vai acontecer em outros gêneros, aqui o amadurecimento, mais do que um processo perceptível para o leitor, é algo do qual a própria personagem tem consciência, sendo que ela vai refletir e pensar sobre suas ações. Isso fica claro em *Grandes esperanças*, já que Pip conta quase toda a sua história do futuro, e vai inserindo pequenos comentários e críticas ao seu eu mais novo ao longo da narrativa. Holden tem mais dificuldade de olhar criticamente para si mesmo, mas também faz isso em alguns momentos como, por exemplo, como quando descreve alguma de suas ações passadas como idiota, e diz não saber por que fez algo que, na hora do ocorrido, lhe pareceu fazer sentido. E o próprio ato de recontar os acontecimentos implica em uma reflexão, mesmo que ele se feche a ela. Um possível motivo para essa diferença entre as obras de Dickens e Salinger é que a segunda apresenta uma distância reduzida entre o tempo da ação e da narração, já que Holden conta sua história alguns poucos meses depois dela ter acontecido.

Bateria é um exemplo que, a primeira vista, parece respeitar o modelo clássico, já que nas primeiras páginas do livro Stephen se pergunta: “Como foi que cheguei aqui? O que aprendi desde setembro? Como minha vida pode ter mudado tanto em apenas dez meses?” (SONNENBLICK, 2006, p. 13). Ele então diz: “[n]em mesmo tenho certeza se entendo as perguntas, muito menos por onde começar a procurar pelas respostas” (SONNENBLICK, 2006, p. 13), o que vai desencadear suas lembranças de quando a doença do irmão foi descoberta. O livro de Sonnenblick, porém, não é a norma da YAlit, onde na maioria dos livros juvenis, o tempo da ação e o tempo da narração coincidem, ou então a diferença entre eles é muito curta. Nesses casos, então, o modelo clássico do *Bildungsroman* não se encaixaria nessas obras, já que seria difícil que a personagem perceba as mudanças pelas quais passa. Essa consciência, porém, é uma das características mais importantes do gênero; é preciso perguntar como, então, ela vai se manifestar nas obras juvenis.

Apesar de a história de *Bateria* ser contada do futuro, não existe uma constante no tempo escolhido. Se por vezes o menino antecipa eventos futuros, justamente porque narra a história após tê-los vivido, na maior parte da história, porém, ele narra os acontecimentos como se eles estivessem acontecendo pela primeira vez. Isso, de certa




forma, tem o efeito de aproximar o leitor da personagem, já que se cria a impressão de que ambos têm os mesmos conhecimentos sobre a narrativa, além de revelar como o interior da personagem funciona. E o que vamos ter no *Bildungsroman* é exatamente isso, acesso à mente do personagem conforme ele passa por seus obstáculos: ao invés do personagem refletir sobre uma mudança já ocorrida, ele percebe a necessidade de mudança, e o leitor é exposto aos porquês. A subversão do modelo aqui é, de certa forma, apenas aparente – e já estava, em parte, preconizada em *Apanhador*, que usa de técnicas semelhantes de narração. A reflexão por parte da personagem continuará sendo um ponto central da estrutura do romance, o que muda é apenas a forma como isso ocorre. Na YAlit temos uma reflexão sobre a necessidade da mudança e, quando esta se inicia, sobre seus efeitos internos, como a personagem se sente em relação a si mesma e às decisões que toma. Há ainda, então, certa consciência por parte da personagem, e se esta não sabe que está passando por uma transformação, ela sabe ao menos que está passando por um momento importante, e que a forma como o encara será determinante.

Apesar de as três obras aqui trabalhadas parecerem, a princípio, muito diferentes, a análise delas indica que elas apenas utilizam de artifícios diferentes para atingir o mesmo objetivo: falar sobre a relação, sempre conflituosa, entre um indivíduo e seu meio. Com isso, parece possível, sim, falar em um *Bildungsroman* juvenil, desde que se admitam algumas alterações no modelo clássico dessa forma. Buscou-se demonstrar que essas mudanças não são subversões, apenas alterações necessárias por conta das características particulares da literatura juvenil e da mudança do público alvo. Mais do que ajudar a formação e o surgimento da YAlit, o romance de formação permanece vivo dentro dela, e parece ressoar com seu público, mantendo sua função de manifestar os desejos e anseios da juventude de um dado tempo.

Referências

ARMSTRONG, Nancy. *How Novels Think: The Limits of Individualism from 1719-1900*. New York: Columbia University Press, 2006

BICKMORE, Steven; YOUNGBLOOD, Kate. “It’s *The Catcher in the Rye*... He Said It Was the Kind of Book You Made Your Own”: Finding Holden in Contemporary YA Literature. *English in Education*, v.48, n.3, p.250-263, 2014.



DICKENS, Charles. *Grandes esperanças*. 1.ed. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2012.

JOST, François. La tradition Du Bildungsroman. *Comparative Literature*, v.21, n.2, p.97-115, 1969. Tradução de Victor Ribeiro.

MATOS, Angel Daniel. Writing through Growth, Growth through Writing: *The Perks of Being a Wallflower* and the Narrative of Development. *The ALAN Review*, v. 40, n. 3, 2013.

MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. 8.ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

MORETTI, Franco. *The Way of the World: the Bildungsroman in European Culture*. London: Verso, c2000.

PONE, Pedro Felipe Martins. *Anti-heróis de medo e incerteza: o protagonista jovem da década de 1950 e suas influências na contemporaneidade*. Niterói, 2014. 139f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

SALINGER, J.D. *O apanhador no campo de centeio*. 18.ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 2012.

SONNENBLICK, Jordan. *Bateria, garotas e a torta perigosa*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

TRITES, Roberta Seelinger. *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature*. Iowa City: University of Iowa Press, 2000.

O OLHAR DO INFANTE NAS NARRATIVAS *AS MULHERES DE TIJUCOPAPO*, DE MARILENE FELINTO, E *LA LENGUA DE LAS MARIPOSAS*, DE MANUEL RIVAS

Christiane Aparecida Durães Oliveira Luna (Unimontes)¹

Resumo: Esta pesquisa volta-se para o estudo da criança no que tange sua perceptividade através do olhar e a operação deste sentido nas representações simbólico-afetivas. Tal perspectiva visa à desconstrução do mito do infante ingênuo, cujo discurso é marcado pela inocência, incapacidade e fantasia. Assim, busca-se no olhar do garoto Moncho do conto *La lengua de las mariposas*, e no da Rísia/menina da obra *As mulheres de Tijucoapapo* a representatividade dessa ação que não apenas captura o que enxerga, mas que através da percepção participa da formação de conceitos e significados. O aporte teórico que fundamentou este estudo está sob a ótica de Philippe Ariès, Aristóteles, Lacan, Sartre, Piaget, dentre outros.

Palavras-chave: Criança; Infância; Olhar.

Abstract: This research focuses on the study of the child concerning its perceptivity through the look and the operation of this sense in the symbolic-affective representations. Such perspective aims to deconstruct the myth of the naive infant, whose speech is marked by innocence, incapacity and fantasy. Thus, the representativeness of the look, which not only captures what it is seen, but also participates in the formation of concepts and meanings through perception, is searched in the boy Moncho of the tale *La lengua de las mariposas*, and in the girl Rísia in *As mulheres de Tijucoapapo*. This study was based on the theoretical contributions of Philippe Ariès, Aristotle, Lacan, Sartre, Piaget, among others.

Keywords: Child; Childhood; Look.

Introdução

Piaget (1946) observa que o ser infantil, como indivíduo recortado pela sociedade e cultura, é constituído no período do nascimento até a puberdade, referindo-se, portanto, a um viés etário. Essa fase de puerícia denota um ser em construção, de imaturidade, e dotado de certa incompletude, em que sobrepuja a fantasia, a imaginação e a inocência. No entanto, a moldura da infância em que a criança se constrói não constitui uma noção atemporal, mas um constructo das sociedades e do tempo. Philippe Ariès (1981) constata que, no curso da história, o infante ocupou posições diferentes ante as expectativas da família e também da sociedade.

Ainda de acordo com Ariès (1981, p.156), na sociedade medieval o sentimento de infância não existia, “[...] a consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem”. Assim, logo que a

¹Mestranda PPGL/Estudos Literários / Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes. Contato: cris.boc@bol.com.br

criança ganhava certa independência em relação à mãe, ela era inserida no mundo dos adultos, como se fosse um adulto em miniatura.

Com o passar do tempo, a noção de infância começa a aparecer e os mecanismos de ensino são um dos responsáveis por esse processo. Ariès (1981, p.162) comenta que “[...] é entre os moralistas e os educadores do século XVII que vemos formar-se outro sentimento da infância”, ou seja, “o apego à infância e à sua particularidade se exprimia [...] por meio do interesse psicológico e da preocupação moral” e, assim, a criança passa a ser moldada sob a ótica da disciplina. E nesse contexto, ao dar início ao conhecimento das especificidades do corpo infantil, percebe-se a necessidade de conhecê-la melhor para melhor adequá-la aos costumes. Dessa forma, os estabelecimentos de ensino tornam-se meios fundamentais de formação intelectual e moral por meio de uma disciplina austera. O objetivo maior é, segundo Ariès, “[...] fazer dessas crianças pessoas honradas e probas e homens racionais” (1981, p.163). E o caráter polimorfo, inerente ao ser humano, respaldará essa perspectiva. Entretanto, a grande preocupação moral acaba acarretando a ideia da inocência da criança a fim de “protegê-la”. Para apresentar o novo lugar que o infante passa a ocupar na família, Ariès declara:

Tudo o que se referia às crianças e à família tornara-se um assunto sério e digno de atenção. Não apenas o futuro da criança, mas também sua simples presença e existência eram dignas de preocupação – a criança havia assumido um lugar central dentro da família. (ARIÈS, 1981, p.164).

A ingenuidade impressa no folclore infantil rotula a criança, afastando-a de seus discursos ficcionais, comprometendo, assim, o seu testemunho, na perspectiva do adulto. Desse modo, a infância que emoldura esse recorte etário abarca uma alegoria que desenha simbolicamente o mundo particularizado em que o infante se insere.

Na narrativa *As mulheres de Tijucopapo* (2004) de Marilene Felinto, a protagonista Rísia/mulher, ao trazer à tona as imagens simbólico-afetivas de sua vida de menina, redesenha essa perspectiva onde se assenta o significado de infância ao vomitar suas observações empíricas de infante. “Tudo aconteceu mesmo nesse tempo de menina.” (FELINTO, 2004, p.97). Por sua vez, o personagem principal Moncho, do conto *La lengua de las mariposas* que integra a obra *¿Qué me quieres, Amor?* (2000) de Manuel Rivas, um ser infantil de seis anos de idade, dividindo suas descobertas pueris entre o entorno escolar e o seio familiar, no contexto da guerra civil espanhola, apreende

através do olhar, compreende e se posiciona num gesto de enfrentamento emocional, em que ignora a fantasia e sentimentos para salvar a família e, quiçá, a si mesmo.

Ambos os personagens, Rísia e Moncho, seres infantis que trazem o estigma de incompletude pela simples condição de crianças, comportam-se como se já fossem dotados de compreensão, tal qual uma pessoa adulta, cuja maturidade espelha a experiência de sua vivência.

Desenvolvimento

O surgimento da literatura comparada, pelo viés multidisciplinar que a configura, dinamizou a literatura universal, visto que a literatura comparada não se restringe a uma simples comparação, mas a um diálogo entre culturas, representações e ideias que as obras apresentam. Em virtude dessa aproximação, propõe-se esta pesquisa voltada para os estudos comparativos entre a obra *As Mulheres de Tijucoapo* (2004), da escritora brasileira Marilene Felinto, e o conto *La lengua de las mariposas* (2000), do escritor espanhol Manuel Rivas.

A obra *¿Qué me quieres, Amor?*, de Manuel Rivas, cujo conto *La lengua de las mariposas* é um dos objetos de análise deste trabalho, foi publicada em 1995 e traz o personagem Moncho, uma criança de seis anos de idade que na iminência da guerra civil espanhola, torna-se amigo do professor Dom Gregório que numa situação de necessidade o trai, corroborando a ideia da criança que tudo percebe.

Al regreso, cantábamos por los caminos como dos viejos compañeros. Los lunes, en la escuela, el maestro decía: “Y ahora vamos a hablar delos bichos de Pardal.” Para mis padres, estas atenciones del maestro eran un honor. Aquellos días de excursión, mi madre preparaba la merienda para los dos.²(RIVAS, 2000, p.33).

É inegável a amizade estabelecida entre D. Gregório e o menino Moncho, a quem ele denomina Pardal, sendo a família também envolvida nesta relação íntima. “[...] mi

² “Ao regressar, cantávamos pelos caminhos como dois velhos companheiros. Nas segundas-feiras, na escola, o professor dizia: “E agora falaremos dos bichos de Pardal”. Para meus pais, estas atenções do professor eram uma honra. Aqueles dias de excursão, minha mãe preparava a merenda para os dois.”(Tradução nossa).

padre le dijo que, si no tenía inconveniente, le gustaría tomarle las medidas para un traje.³”(RIVAS, 2000, p.34).

Marilene Felinto, ao autobiografar-se no romance *As mulheres de Tijucopapo*, apresenta Rísia/mulher, que enquanto criança imprimiu na alma todas as castrações da infância pela operação do olhar e da dor. “[...] sou uma pessoa atacada por lembranças atormentadoras.” (FELINTO, 2004, p.50). E num retorno à sua terra natal, Tijucopapo, revisita esse passado que é feito de raiva, ódio e rancor. “Tudo aconteceu mesmo nesse tempo de menina. O resto, a vida, é redundância.[...] Não vou desrespeitar nunca a menina que existe dentro de mim.” (FELINTO, 2004, p.97-98).

A instância do olhar, promovida pela visão, engloba primeiramente um gesto, seguido de observação, apreensão e significação. Assim, Lacan (1998) pontua que olho e olhar se diferem entre si. Enquanto aquele se traduz por um órgão, o olhar se apresenta como uma função que tem relação fundamental com o dado-a-ver.

O personagem Moncho, fabulação de Rivas, não hesitou em lançar pedras no amigo professor – já a caminho do fuzilamento pelas forças de Franco – a fim de salvar a própria família. As cenas envolvendo amigos do pai e os soldados com destino ao assassinato imprimiram no garotinho o medo da ameaça de ser vítima também, e a reação foi trair o professor que lhe havia ensinado muitos dos valores em questionamento naquele contexto. “Porque perceber é olhar [...] olhar que os olhos manifestam, não importa sua natureza, é pura remissão de mim mesmo.” (SARTRE, 2013, p.345).

Em sua tese de doutorado *Dimensões da vergonha no avesso da psicanálise*: uma contraexperiência política do sujeito, Sérgio Eduardo Lima Prudente (2015, p. 97) explicita esse olhar que Sartre postula: “Ao falar de olhar, Sartre não se refere ao órgão, ou seja, o olhar não é o olho. Ele apresenta um caráter incorpóreo, opondo-se ao corpo sem deixar de tê-lo como suporte necessário. Olhar e olho são partes contidas no corpo.”

Un guardia entreabrió la puerta y recorrió el gentío con la mirada. Luego abrió todo e hizo un gesto con el brazo. De la boca oscura del edificio, escoltados por otros guardias, salieron los detenidos. Iban atados de pies y manos, en silente cordada. De algunos no sabía el nombre, pero conocía todos aquellos rostros. El alcalde, los de los

³ “[...] meu pai lhe disse que se não tivesse inconveniente, gostaria de tomar-lhe as medidas para um terno.” (Tradução nossa).

sindicatos, el bibliotecario del ateneo, [...] Y al final de la cordada, chepudo y feo como un sapo, el maestro.⁴ (RIVAS, 2000, p.37-38).

Ao perceber o que começava a se passar naquela comunidade, já sob o domínio do flanco de direita, cuja bandeira representava ideias opostas ao pensamento de seu pai e, sobretudo, do amigo professor, Moncho não hesitou em se posicionar.

Na narrativa *As mulheres de Tijucoapo*, Rísia/mulher, ao lançar seu meta-olhar para reviver as suas experiências de amargura enquanto infante revisita também a sua subjetividade naquele contexto: “pois eu via tudo demais” (FELINTO, 2004, p.46). Nessa dialética do olhar, Rísia/menina promove a construção de significados que ela já compreende e que cicatrizará na Rísia/mulher que rememora:

Mamãe usou um vestido vermelho de linho, tubinho que ficou roto nessa gravidez. Lá estava mamãe de vestido vermelho batendo as roupas no tanque [...]. Mamãe grávida era o meu suplício, os meus nove meses. Haveria uma guerra. Eu brincava pelo quintal à sombra daquele desgosto de mamãe, daquele fastio dela [...]. E aquele bucho tinha de tudo. [...] A vida no bucho dela. Só que Ismael nasceria morto. E quando a sombra vermelha de mamãe era demais para mim, pois eu via tudo demais, eu me montava numa daquelas árvores e passava horas à sombra dos galhos que não eram os de mamãe. Mamãe era galhos; roseira sem flor, seca, esturricada. (FELINTO, 2004, p.31).

Tanto Rísia quanto Moncho, pelo prisma da interiorização do olhar, perpassam as noções de infância carregada de fantasia e ingenuidade. “O incorporal do olhar apresenta uma estrutura especular, como nos espelhos, cuja invisibilidade não está na transparência, mas na propriedade de reflexão de mundo.”(PRUDENTE, 2015, p.98). A reflexão do olhar e do meta-olhar de Rísia menina e adulta, simbioticamente, não configura status de exceção na moldura da infância enquanto estatuto teórico e construção social. Do mesmo modo, o menino Moncho apreende o mundo à sua volta numa ênfase flagrante que dicotomiza os seus instintos pueris, deflagrando a desconstrução do mito da ingenuidade infantil.

⁴“Um guarda entreabriu a porta e percorreu a multidão com o olhar. Logo abriu tudo e fez um gesto com o braço. Da boca escura do edifício, escoltados por outros guardas saíram os detidos. Iam atados de pés e mãos, em silencioso grupo. De alguns não se sabia o nome, mas conhecia todos aqueles rostos. O prefeito, os dos sindicatos, o bibliotecário da academia, [...] E ao final do grupo, corcunda e feio como um sapo, o professor.” (Tradução nossa).

Cuando los camiones arrancaron, cargados de presos, yo fui uno de los niños que corrieron detrás, tirando piedras. Buscaba con desesperación el rostro del maestro para llamarle traidor y criminal. Pero el convoy era ya una nube de polvo a lo lejos y yo, en el medio de la Alameda, con los puños cerrados, sólo fui capaz de murmurar com rabia:“ ¡Sapo! ¡Tilonorrinco! ¡Iris!”⁵ (RIVAS, 2000, p.39).

Na obra *Metafísica* (2002), Aristóteles afirma que até mesmo quando não nos propomos a nenhuma ação, preferimos a visão a todos os outros sentidos:

Todos os homens têm, por natureza, desejo de conhecer: uma prova disso é o prazer das sensações, pois, fora até da sua utilidade, elas nos agradam por si mesmas e, mais do que todas as outras, as visuais. Com efeito, não só para agir, mas até quando não nos propomos operar coisa alguma, preferimos, por assim dizer, a vista ao demais. A razão é que ela é, de todos os sentidos, o que melhor nos faz conhecer as coisas e mais diferença nos descobre. (ARISTÓTELES, 2002, p.11).

O conto *La lengua de las mariposas* e a obra *As mulheres de Tijucoapapo*, rebordam a infância, numa interface de incompletude e autonomia, sugerindo o repensar acerca da puerilidade. Pois, como a própria protagonista Rísia declara, o enfrentamento emocional como desdobramento do seu envolvimento no mundo dos adultos incatiza seu ódio e rancor:

Me disseram que eu vivo é em guerra, em pé de guerra. E vivo mesmo, e acrescento que vivo em batalha, em bombardeio, em choque. E só vou conseguir sossegar quando matar um. É que quando eu era pequena alimentei durante todo o tempo a ideia de matar meu pai. Não matei. Não o matarei mais. Mas ficou a vontade, essa de matar um. (FELINTO, 2004, p.24).

Assim, ambas as narrativas, através de suas protagonistas, dialogicamente, propõem um novo olhar sobre o ser infantil no que concerne aos seus discursos aparentemente ficcionais, corroborando a proposição da criança que tudo percebe.

A fim de tecer uma discussão com propriedade sobre o escopo deste trabalho, buscou-se, primeiramente, adentrar a trajetória da construção da noção de infância, respaldando-se na fortuna crítica de Philippe Ariès. Sobre a dinâmica do olhar bebeu-se

⁵“Quando os caminhões arrancaram carregados de presos, eu fui um dos meninos que correram atrás atirando pedras. Buscava com desespero o rosto do professor para chamá-lo de traidor e criminoso. Mas o comboio era já uma nuvem de pó ao longe e eu, no meio da Alameda, com os punhos fechados, só fui capaz de murmurar com raiva “Sapo! Tilonorrinco! Iris!” (Tradução nossa).

da psicanálise em Jean-Paul Sartre, Lacan, Piaget e Prudente, além das contribuições da filosofia de Aristóteles. Ademais, valeu-se da poética de Manuel Rivas, no conto *La lengua de las mariposas* e das memórias de Marilene Felinto na obra *As mulheres de Tijucopapo*, além de outras contribuições críticas.

O olhar como operador da dinâmica entre a subjetividade e o dado-a-ver para os quais a criança se direciona é incorpóreo e, assim, não se restringe aos limites da idade, participando, dessa forma, da denúncia do mundo exterior e a deflagração do mundo íntimo daquela. Portanto, tanto a Rísia/menina, de *As mulheres de Tijucopapo*, quanto o menino Moncho, de *La lengua de las mariposas*, através da interiorização do que espreitam, não apenas traduzem conceitos, mas possibilitam sentidos para sua experiência empírica numa ênfase flagrante.

Referências

ARIÈS, Pilippe. *História social da infância e da família*. Trad. D. Flaksman. Rio de Janeiro: LCT, 1981.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. 2.ed. Trad. portuguesa Marcelo Perine. São Paulo. Edições Loyola, 2002.3 v.

FELINTO, Marilene. *As Mulheres de Tijucopapo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

LACAN, J. Do Trieb de Freud e do desejo do psicanalista. In LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

PIAGET, J. *A formação do símbolo na criança*. Trad. Á. Cabral. Rio de Janeiro: LTC. (Trabalho original publicado em 1946).

PRUDENTE, Sérgio Eduardo Lima. *Dimensões da vergonha no avesso da psicanálise: uma contraexperiência política do sujeito*. São Paulo, 2015. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/17115/1/Sergio%20Eduardo%20Lima%20Prudente.pdf>>. Acesso em: 16 abr. 2017.

RIVAS, Manuel. *¿Qué me quieres, amor?* Madrid: Suma de Letras, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada*: ensaio de ontologia fenomenológica. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2013.

OS LAÇOS ENTRE LITERATURA PARA CRIANÇAS E JOVENS NEGROS E A ESCOLA: O MÉTODO RECEPCIONAL COMO REFORÇO DESSES LAÇOS

Dênis Moura de Quadros¹

RESUMO: Muitos dos textos trabalhados em sala de aula advindos da literatura para crianças e jovens não abordam, de forma geral, o tema racismo, para tanto elencamos o método recepcional como uma das alternativas viáveis de (re) encontro entre escola e literatura para crianças e jovens, em especial negros, e analisaremos três obras da literatura para crianças e jovens como exemplo dessa aplicação: "Minha mãe é negra sim", texto de Patrícia Santana e ilustrações de Hyvanildo Leite; "Que cor é a minha cor?", texto de Martha Rodrigues e ilustrações de Rubem Filho e "O mar que banha a ilha da Goré", texto de Kiusam de Oliveira e ilustrações de Taisa Borges.


PALAVRAS-CHAVE: Formação do leitor; (D) escolarização da leitura; negritude.

Os primeiros livros para crianças foram produzidos no final do século XVII e no século XVIII, há nesse período a mudança no conceito de família baseado em laços de sangue por um modelo de família burguês baseado em núcleo unicelular, onde o pai ocupa papel central e tem como base a estimulação de um afeto entre os membros desse núcleo. (ZILBERMAN, 2003).

É através desse sistema educacional que procura educar os alunos de acordo com os códigos sociais vigentes que a literatura para crianças começa a ser produzida. Essa produção de cunho pedagógico ainda sobrevive e sua produção continua a ser consumida e lida na escola. Esse nascimento conturbado da literatura para crianças se dá pela necessidade atribuir valores e morais (a velha moral da estória) às leituras na educação desse indivíduo e são escritas, principalmente, por professores e educadores com esse intuito moralizante.

Com esse surgimento de diferenciação entre adultos e crianças, a necessidade de delimitar quando começa e quando termina a infância começaram a surgir e dessa busca de delimitação surge alguns entre lugares como a adolescência e a pré-adolescência, demarcações que até hoje são discutidas e contrariadas. Para tanto, buscaremos

¹ Mestrando em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande.



compreender o que seria uma literatura para crianças e jovens pensando nesses conceitos instáveis.


[...] a definição de infância muda, mesmo no âmbito de uma cultura pequena, aparentemente homogênea, tal como muda o entendimento das infâncias do passado. Quando se tenta, por exemplo, descrever “infância” em qualquer momento, depara-se com uma série de paradoxos. (HUNT, 2010, p.94)

Outro conceito instável é o de literatura, conceito amplamente discutido pelos críticos e estudiosos sem se ter chegado a um conceito que abarque a literatura em todos os seus ângulos. Partindo de conceitos instáveis: literatura e infância chegamos à literatura para crianças e jovens, um campo, ainda, pouco estudado e que sofre por tramitar entre dois campos diferentes: a pedagogia e a literatura.

Definir literatura infantil pode parecer uma demarcação de território, mas apenas na medida em que o objeto necessita de alguma delimitação para ser manejável. No entanto, a despeito da instabilidade da infância, o livro para criança pode ser definido em termos do leitor implícito. (HUNT, 2010, p.100)

Dessa forma, compreendemos que a literatura para crianças e jovens é, relativamente, um campo novo de estudo e que, talvez, por isso é pouco explorado. A literatura para crianças e jovens tramita entre dois grandes polos de produção: livros para crianças e jovens com objetivos estritamente pedagógicos e livros que apresentam uma ligação com o artístico, com o literário e com o fantástico sem deixar de ser um meio de aprendizagem.

Assim como não merece os desprestígio de textos puramente pedagógicos e com pouco, ou nenhum, valor literário, o campo de pesquisa não deve ser desprestigiado, ao contrário, deve ser amplamente pesquisado, pois ainda há muitas lacunas de entendimento dessas obras de literatura. Dessa forma, por termos uma literatura autônoma, mas que segue as regras da literatura, ou que se define como literatura atualmente, contendo, por exemplo, a literariedade, segundo Compagnon (2012): linguagem rebuscada, estranhamento e rede metafórica cerrada. Claro que essa literariedade é acompanhada de uma adaptação.



Todas essas características da literatura estão presentes nas obras de literatura para crianças e jovens, contudo não podemos esquecer que há uma diferença entre escritor e leitor. Enquanto que uma obra destinada a um público adulto é, também, escrita por um adulto, quando falamos em literatura para crianças e jovens o público leitor é outro, com outras demandas e outras construções de significado. É importante saber que essa diferença está apenas na assimetria, sendo que os temas não possuem um limite ou uma interdição.


Pensando nessa assimetria e nos estudos acerca da literatura para crianças e jovens é possível percebermos um olhar, de acordo com Lypp (1977 apud. Zilberman, 2003), “adultocêntrico”. Pois:

[...] embora seja consumida por crianças, a reflexão sobre o produto oferecido a elas provém do adulto, que a analisa, em primeiro lugar, de acordo com seus interesses e que, além disto, a descreve em comparação com o tipo de arte posta à disposição dele, qual seja, a literatura propriamente dita, sem adjetivos. (ZILBERMAN, 2003, p.63)

Este adultocentrismo que permeia os estudos e as produções literárias para crianças e jovens é, talvez, o que não permite um aprofundamento nos estudos de uma literatura autônoma que articula literatura de forma, também, autônoma. Contudo, uma maneira válida de analisarmos as obras destinadas ao público infantil e juvenil e conseguirmos ficar isentos do olhar do adulto, uma chamada traição ao leitor, é pensar nas obras sob o viés de uma adaptação e para tanto há quatro níveis de adaptação: adaptação do assunto; adaptação da forma; adaptação do estilo e adaptação do meio. (ZILBERMAN, 2003).

O primeiro nível de adaptação é o assunto, esta adaptação não se concentra em que assuntos podem ou não ser abordados em uma obra destinada ao público infantil e/ou juvenil, mas a maneira como o assunto será abordado e desenvolvido. Dessa forma, escrever sobre temas polêmicos como sexo, violência e outros é possível conquanto que o tema seja adaptado respeitando a compreensão dos seus leitores.

O segundo nível de adaptação é a forma. Temos que ter em mente, para a compreensão da adaptação desse nível, o leitor pressuposto da obra a ser analisada que dará as coordenadas desse nível de adaptação. Pensando no leitor, é importante que a




obra apresente um enredo linear e personagens que sirvam de meio para a compreensão desse enredo, neste nível entra a presença representativa do fantástico nas obras, seja permeando toda a obra, no caso do leitor infantil, ou alternando com o real, no caso do leitor juvenil.

O terceiro nível de adaptação das obras literárias para crianças e jovens é o estilo. Atentando, também, para o leitor pressuposto dessa obra, o vocabulário que será empregado na obra deve ser acessível ao público a que se destina. A ordem sintática das frases deve ser respeitada, pois este leitor está em fase de aquisição da escrita e mesmo que não haja pesquisas que comprovem que leitores escrevem melhor que não leitores, neste caso, a ordem sintática das frases tem relação à compreensão do texto lido.

O quarto e último nível de adaptação é o meio, na forma como este livro é apresentado ao pequeno leitor. Neste nível analisamos as ilustrações, a capa, o tamanho do livro e todas as qualidades gráficas presentes na obra. Temos que perceber, também, as cores e ilustrações que o ilustrador, juntamente com a editora, escolheu condizem com a estória contada, bem como se essa capa chama a atenção para este leitor em formação deixando-o motivado para a leitura.

Atentando para estes quatro níveis de adaptação da obra literária para crianças e jovens que irão reduzir a assimetria entre autor e leitor, podemos classificar, ou compreender melhor as nuances dessa literatura. Contudo, mesmo adaptado, o autor trairá seu leitor em algum aspecto, será perceptível em alguma frase, palavra ou ilustração que a traição ocorrerá deixando explícita a assimetria.

A produção de livros de literatura para crianças e jovens cresce no Brasil com o aumento de vagas nas escolas públicas, contudo quantidade não é sinal de qualidade. Atualmente, o número de publicações de livros para crianças e jovens é alto e o que mais vende no mercado, ao lado da venda de bíblias, é obras dessa literatura, contudo, ao serem analisados, a grande maioria desses livros apresentam muito pouco, ou nenhum, valor literário, indo para o outro polo: são livros pedagógicos e que objetivam ensinar as crianças atividades básicas como a alimentação e higiene pessoal. Não podemos esquecer que é na escola que a maioria dos alunos terá acesso a esses livros, pois, infelizmente, a cultura do livro é pouco difundida na família brasileira que delega para escola muitas das suas antigas funções.




Esse aumento de livros para crianças e jovens advindos de uma necessidade escolar é, por um lado, positivo, pois faz com que as editoras abram espaço para a publicação de escritores e ilustradores dispostos a produzirem livros com qualidade, contudo, faz com que os contos renomados da literatura sejam mal adaptados, apresentando algumas obras belas em suas ilustrações, mas sem qualquer valor literário, trazendo textos desconexos e histórias que não condizem com seus originais. Além disso, essa abertura força as editoras a publicarem um grande acervo, contudo sem qualidade. É importante ressaltar que há no Brasil autoras como Ana Maria Machado e Lygia Bojunga e outras que produzem livros com qualidade literária e que tem suas obras reconhecidas mundialmente através do prêmio Hans Christian Andersen.

As bibliotecas escolares são um dos problemas que se apresentam na divulgação e no trabalho com as obras literárias e um problema maior quando falamos em literatura para crianças e jovens. Livros encastelados não chegam ao seu destino primordial que é o leitor. Portanto, a criação de políticas de formação de leitores que, efetivamente, contribuam para que a literatura para crianças e jovens seja lida por eles é muito importante. Essa relação entre literatura e escola, escola essa berço da literatura para crianças e jovens, deve ser valorizada, buscando alternativas viáveis para que essa relação seja duradoura e mantenha firmes laços que resolverão, ou estarão perto de resolver, as velhas crises de ensino.

O PNBE (Plano Nacional Biblioteca na Escola) cuja lista de acervo a ser enviado para as escolas públicas data de 2011² traz poucos títulos que abordem o preconceito racial, lembrando que essa discussão está prevista nos temas transversais dos PCNs (Parâmetros Curriculares Nacionais) para a educação. Contudo, não podemos esquecer que os livros deste acervo distribuídos pelo Brasil constituem em muitas as escolas a única fonte de material literário para as bibliotecas, independente de seus títulos que, ao nosso ver, contribuem para a formação do leitor.

Quando falamos em formação do leitor a literatura para crianças e jovens nos parece ser a obra e o momento mais propício para formar este leitor que se tornará, possivelmente, um leitor literário. Há uma preocupação com a leitura de clássicos da literatura por leitores mais maduros insistente na formação do leitor e, também, na escola que busca educar esses indivíduos para a sociedade, contudo, esta preocupação

² Em pesquisa ao site: <http://portal.mec.gov.br/programa-nacional-biblioteca-da-escola/acervos>




com a leitura de um determinado gênero ou de determinados títulos faz com que o leitor seja obrigado a lê-los e compreendê-los o que nem sempre é possível por vários motivos. Essa necessidade de buscar um diálogo com a obra lida é o que devemos levar em consideração inclusive falamos de literatura para crianças e jovens, pois: “Ou o texto dá um sentido ao mundo, ou ele não tem sentido nenhum” (LAJOLO, 2005, p.15).

A formação do leitor aliada à literatura para crianças e jovens é um ponto em comum na escolarização da literatura, e, talvez, seja ela o começo do diálogo que abrirá o espaço que está sendo negado na escola. Apresentaremos aqui o método recepcional e a sequência básica expandida, duas práticas de leitura que levam em conta o leitor, pois: “A experiência literária não só nos permite saber da vida por meio da experiência do outro, como também vivenciar essa experiência” (COSSON, 2007, p.17).

A sequência apresentada por Cosson assemelha-se com o método recepcional, como veremos, pois ambos os métodos de leitura preocupam-se com a compreensão do texto por parte do leitor. Contudo, percebemos que o método recepcional de leitura, ainda, “é estranho à escola brasileira, em que a preocupação com o ponto de vista do leitor não é parte da tradição” (BORDINI; AGUIAR, 1993, p. 81). São cinco as etapas que o método recepcional contempla: a primeira é a determinação do horizonte de expectativas do leitor; o segundo é o atendimento desse horizonte de expectativas determinado; o terceiro é a ruptura desse horizonte atendido; a quarta etapa é o questionamento desse horizonte de expectativas que foi rompido e por fim a ampliação desse horizonte.

O método de leitura apresentado acima, pautado na estética da recepção, prevê que o professor compreenda qual é o horizonte de expectativas do aluno e sondar esse gosto do leitor é um trabalho que necessita de maior tempo, pois o professor deve conhecer esse leitor em formação. Além disso, atender esse horizonte de expectativas exige que o professor conheça e tenha lido um extenso número de obras e, se tratando de literatura para crianças e jovens, distingui-las entre obras literárias e obras pedagógicas.

A conexão entre autor-obra-leitor que é levado em conta no método recepcional propõe uma mudança na educação que prima por um modelo tradicional de ensino. Tal modelo prioriza, nas aulas de língua portuguesa, o estudo gramatical e, com algumas aberturas, o estudo de algumas classes gramaticais e seu sentido no texto. A literatura




recebe espaço apenas no ensino médio, onde há uma disciplina com a carga-horária de uma hora-aula por semana e que, em função dos vestibulares e outras exames de admissão ao ensino superior, primam pela periodização literária, como se a literatura coubesse em caixas. Já no ensino fundamental ela não entra e quando o faz entra de viés, atrelado ao estudo de gramática ou através da interpretação textual que educa os alunos para uma leitura correta: a do professor.

O espaço que é dado para a literatura na educação brasileira é irrisório, a leitura de textos, quando ocorrem, se resumem em textos presentes nos livros didáticos adaptados e fragmentados e com perguntas acerca do texto já prontas e tendenciosas que não permitem a reflexão e a crítica por parte dos alunos. Dessa forma, vemos no método recepcional uma alternativa, dentre outras, para o trabalho com literatura e, nesse trabalho, a literatura para crianças e jovens.

Ao determinar o horizonte de expectativas do aluno, sondando que texto ele está acostumado a ler ou que ele não lê nenhum texto é possível buscar uma obra que dialogue com este leitor, ou seja, uma obra cujo leitor pressuposto se adéqua ao leitor em formação. Conhecer o aluno tendo em mente o leitor que pretendemos formar é possível pensarmos na gama de assuntos a serem trabalhados e propostos e com isso buscar no acervo disponível obras que trabalhem com esses assuntos.

Atender o horizonte de expectativas desse leitor é buscar entre os inúmeros títulos que as editoras dispõem e que as bibliotecas escolares estão abarrotadas um que consiga fazer sentido ao nosso leitor. Atender a esse horizonte de expectativa exige do professor o conhecimento dos livros disponíveis, contudo não apenas saber que títulos estão a disposição do aluno, mas conhecer o tema e conhecer o livro, percebendo os níveis de adaptação da obra para atenuar a assimetria entre autor e leitor. Salientamos que os livros disponíveis nas escolas públicas são, em sua grande maioria, advindos do PNBE (Programa Nacional Biblioteca da Escola) e que, portanto, são livros que passam por um crivo de qualidade.

O passo mais importante, do método recepcional, em relação ao horizonte de expectativas do leitor é rompê-lo. O rompimento do horizonte antes atendido se dá pela leitura de outra obra mais complexa e que trabalhe com a mesma temática. Romper esse horizonte exige, também, o conhecimento do docente acerca das obras que serão lidas, lembrando que é impossível formar leitores sem ser um. A escolha da obra a ser




lida/sugerida nesse momento deve romper, colocar em xeque as verdades que o leitor toma como suas, fazendo-o refletir e duvidar dessas verdades, ou seja, balançar as estruturas, até então, firmes na mente do leitor.

Por fim, romper esse horizonte não garante que o leitor o amplie, pois pode ocorrer um afastamento entre literatura e aluno, afastamento esse que não é nosso objetivo. Para tanto, há o momento de reflexão desse horizonte de expectativas rompido que, através do diálogo, discussão e reflexão será ampliado, mudado. Após, segue o ciclo de atendimento, rompimento, discussão/reflexão e ampliação do horizonte de expectativas do leitor.

Voltando a lista de acervo de livros para crianças e jovens do PNBE, de 2006, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012 e 2013 encontramos apenas em 2009 as obras **Um menino invisível** de José Marcelo Rodrigues publicado pela editora Mazza; **Contos de Mirábil** de Édimo de Almeida Pereira (mazza edições). **Bebo chá enquanto os pato grasnam** de Leida Lusmar Rodrigues Botello (mazza edições) em 2010 a distribuição da obra **Betina** de Nilma Lino Gomes (mazza edições) e, por fim em 2011 a distribuição da obra **Omo-oba: histórias de princesas de Kiusam** de Oliveira (mazza edições). Por fim, a lista do acervo de 2013 conta com a obra **Sete diásporas** de Lan de Onawale (mazza edições). Recordando que a Lei 10.639/2003 que prevê o estudo da África e da cultura afro-brasileira, ainda, não exige do Estado condições e arcabouço mínimo de sua real implantação. Logo, a ausência de livros para crianças e jovens que abordem o preconceito racial, a cultura afro-brasileira denotam a necessidade de pesquisa e distribuição dessas obras.


Das obras literárias para crianças e jovens que abordam o tema do racismo elencamos **Nó na garganta** (1991) de Mirna Pinsky para iniciarmos nossa discussão e análise das obras aqui propostas. Mirna Silva Gleich (1943-) mestre em Teoria Literária pela USP, possui várias obras infantis e juvenis, dentre elas **Nó na garganta** que traz Tânia, menina negra que muda-se para o litoral com seus pais na esperança de uma vida melhor. O racismo na obra de Pinsky é, de certa forma, muito bem adaptado com passagens sutis que tocam mais fundo esses sujeitos oprimidos. Contudo, uma peculiaridade da autora torna-se pungente na presente pesquisa: ela é branca. Logo, mesmo que tenha percebido esses momentos e esses espaços de preconceito racial a visão da autora parte, sempre, do olhar do Outro e desfigura a experiência pessoal.



Contudo, é uma ótima obra para ser trabalhada, lida, questionada em sala de aula com alunos na faixa etária dos nove aos doze anos de idade.


Partindo para a análise dos livros aqui propostos começamos, por ordem cronológica, com a obra **Que cor é a minha cor?** escrita em 2005 por Martha Rodrigues e ilustrada por Rubem Filho da mazza edições. Além de **Que cor é a minha cor?**, Martha publicou pela mazza **Gabriela a princesa do Daomé** (2013) e **A princesa e o vento** (2007). **Que cor é minha cor** já está na quarta reimpressão (2016) e traz, sobretudo, questões raciais e de tonalidade de pele ou, como é abordado, colorismo. Acerca do assunto em comum às três obras, o racismo, a abordagem do assunto pela autora é feita de forma extremamente sutil, onde o colorismo e a presença de várias etnias no Brasil toma maior parte da obra. Rodrigues é extremamente literária, em relação aos polos literatura-pedagogia e o ilustrador Rubem Filho faz um ótimo trabalho apresentando constantemente lápis de cores como elemento lúdico. Apesar da personagem não ter um nome e a ausência de uma estória, a obra apresenta-se como uma conversa sobre as muitas cores do mundo. “E nessa roda de muitos marrons, estou eu, você”. Percebemos que a obra começa com um lirismo, um jogo de palavras de encontrar a menina no meio de uma árvore, correndo de uma jaguatirica, entre outros e do meio para o fim, torna-se mais pedagógica com a apresentação das etnias que constituem o Brasil e sua miscigenação. Acerca da forma, Martha Rodrigues monta frases curtas com ordem sintática normal e com um vocabulário muito simples para leitores na faixa etária dos oito aos dez anos de idade. O livro é pequeno (15x15cm), bem colorido, a ilustração dialoga com o texto e preenche toda página, Rubem Filho explora vários elementos africanos e afro-brasileiros como carrancas e leões no quarto da menina. A obra é extremamente literária e privilegia a leitura individual a contação de história.

A segunda obra analisada é de Patrícia Santana, diretora da Escola Municipal Florestan Fernandes em Belo Horizonte, publicou pela mazza **Entremeio sem babado** (2007) e **Cheirinho de neném** (2015), bem como **Minha mãe é negra sim!**. Diferente da obra de Martha Rodrigues, a obra de Patrícia Santana traz Eno, um menino negro que entra em conflito com a professora que lhe pede para pintar a mãe de amarelo, pois fica mais bonito. Eno, como indicado abaixo da dedicatória, é um nome de origem nigeriana e significa Presente. O livro é dedicada a “um menino-homem” que fora “xingado de



“Urubu do Perrela” e a todos os Enos, meninos que sofreram preconceito racial. A abordagem do assunto possui alguns pontos, ainda, adultos como, por exemplo, a forma como Eno irá enfrentar a professora em sala de aula. O conflito apresentado na cena inicial da obra não tem um desfecho positivo. Esse ponto, segundo Zilberman (2003), encontra-se a traição ao leitor, onde em meio a uma obra destinada ao leitor infantil, a visão do adulto sobrepõe-se. O enredo da obra é linear partindo do conflito entre Eno e a professora de Artes que sugere que Eno pinte o desenho de sua mãe de amarelo para ficar mais bonito. Eno encontrará nas palavras do avô resolução para seu “banzo”, onde este personagem servirá de mediador e, representando o ancestral, trará a negritude, segundo Bernd (1984), a tomada de consciência da história dos antepassados diaspóricos de Eno. Acerca do estilo, a ordem sintática das frases e as frases curtas e médias indicam um leitor na faixa-etária dos dez aos doze anos de idade, tirando a presença de “banzo” explicada após seu uso, o vocabulário é simples e compreensível. O livro é pequeno (15x15cm) e as ilustrações captam a tristeza de Eno ao ser posto em contradição pela professora acerca da cor de sua mãe. Contudo, na página 10 e 11 a ilustração não dialoga com o texto, ao que parece um erro de edição, pois a ilustração da página 11 dialoga com o texto da página 12. Apesar de tratar de forma mais brusca o racismo na escola, a obra traz um fundo muito expressivo de vivência, de realidade e, logo, é propícia para a discussão desse tema transversal.


Kiusam de Oliveira é a única das nossas autoras a ter um livro distribuído pelo PNBE, como vimos, em 2011, **Omo-Oba: histórias de princesas**. Publicou também **O mundo no Black Power de Tayo** (2013); a obra aqui analisada **O mar que banha a ilha de Goré** (2014) e **Esconde-esconde** (2015). Kiusam é paulista e doutora em educação pela USP, pesquisadora das relações étnico-raciais e educadora. **O mar que banha a ilha da Goré** traz a travessia inversa dos escravos africanos no século XVI e apesar de parecer mais pedagógico do que os outros é extremamente literário, misturando prosa e verso, além de trazer vários elementos africanos para o conhecimento do leitor. As palavras de Carlos Moore no prefácio da obra traduzem muito bem a obra de Kiusam que: “consegue criar o belo sem esquecer da verdade das coisas, da tragédia; reativar a memória sem apagar o amor”. O leitor pressuposto dessa obra pertence a faixa etária dos dez aos doze anos e a obra é dividida em quatro capítulos: O mar: ancoragem; O baobá: acolhida; O tambor: sabedoria; O apito:



despedida. Dos três aqui analisados, **O mar que banha a ilha de Goré** possui a melhor adaptação de assunto, mesclando a literariedade com os ensinamentos pedagógicos. Acerca da adaptação da forma, a obra traz dois personagens Kika, brasileira de 8 anos e Laith, menino senegalês de 13 anos, cada um de um lado do mar. O enredo é linear e a obra começa e termina com: “Serenou o mar... De verde-jade, serenou o mar”. Apesar da constante presença de metáforas e palavras de origem africana, a ordem sintática das frases não é inversa, seguindo o padrão usual. O livro é grande (19,5x29cm), bem ilustrado, cujas ilustrações dialogam e complementam o enredo escrito por Kiusam de Oliveira.

Pensando nessas três obras e o método recepcional, que, como já dissemos, prevê cinco momentos, e em relação a formação dos jovens negros, percebemos que podemos montar um projeto utilizando as três obras. Partido do pressuposto de que o horizonte de expectativa dos alunos, na faixa etária dos dez aos doze anos, converge no ponto de que o que nos faz especial são as nossas diferenças, seja de cor, sexo ou credo, iniciamos a discussão do racismo com **Que cor é minha cor?**, explorando os recursos gráficos que a obra comporta e a questão do colorismo. A ruptura dessa discussão, partindo para um tema mais agressivo com **Minha mãe é negra sim!**, com alguma ressalvas da questão da relação conflituosa com a professora de Artes. Partindo da leitura e trabalho interpretativo das duas obras que, mesmo complementando-se, abordam o mesmo tema de forma antagônica, iniciamos o quarto passo do método recepcional, a discussão do horizonte de expectativas. Por fim, a ampliação do horizonte de expectativas fica a cargo da leitura e trabalho interpretativo da obra de Kiusam de Oliveira e Taísa Borges, **O mar que banha a ilha de Goré**.

A escolha das obras aqui analisadas não foram, como é possível perceber, aleatórias, utilizamos como critério de escolha obras que, complementando-se, nos servissem para a discussão e aplicação do método recepcional, ainda, estranho a educação básica, mas que, onde foi aplicado, demonstrou bons resultados em relação à formação do leitor. Ao que parece, a escolarização da literatura para crianças e jovens afasta os livros e as obras do meio familiar, este afastamento também pode ser percebido nas escolas que, encastelando livros na biblioteca, não permitem um livre trânsito entre obra e leitores. Um problema que sempre aparece é a questão dos livros que, não pertencentes à lista de acervo do PNBE, estão indisponíveis nas escolas e, ao



serem escolhidos para a leitura pelos professores necessitam de verbas, nem sempre disponíveis. Logo, o método recepcional não prevê, apenas, a leitura coletiva, mas pauta-se na formação individual de cada aluno-leitor, logo alunos negros não têm acesso a obras que falem de seus ancestrais. É sempre válido lembrar que a formação de um acervo de livros pode e deve partir dos professores que, aos poucos, vão adquirindo obras, ao seu crivo, emprestadas aos alunos e percebendo seus interesses e sua formação literária.

REFERÊNCIAS

- BERND, Zilá. *O que é negritude*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira de. *Literatura: a formação do leitor (alternativas metodológicas)*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.
- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2ªEd. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2007.
- COSTA LIMA, Luis. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2ª Ed. Rev. E ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. 6ª Ed. São Paulo: ática, 2005.
- LYPP, Maria. Einleitung. In: LYPP, Maria. *Literatur für kinder*. Gottigen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1977. In: ZILBERMAN, Regina. *A Literatura infantil na escola*. 11ªEd. Atual. E ampl. São Paulo: Global, 2003.
- OLIVEIRA, Kiusam. **O mar que banha a ilha da Goré**. Ilustração Taisa Borges. São Paulo: Peirópolis: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.
- RODRIGUES, Martha. **Que cor é a minha cor?** Ilustrações de Rubem Filho. Belo Horizonte: Mazza edições, 2005; (griot mirim)
- SANTANA, Patrícia. **Minha mãe é negra sim!** Ilustração de Hyvanildo Leite. Belo Horizonte: Mazza edições, 2008.
- ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 11ªEd. Atual. E ampl. São Paulo: Global, 2003.

KAMALA KHAN: A LUTA CULTURAL PESSOAL NA NOVA MARVEL

Gabriel Braga Ferreira de Melo (UERJ)¹

RESUMO: O convívio com a diferença é um problema da atualidade. Imigrantes e nativos precisam aprender a viver em uma realidade desfavorável e incontrolável. Tal convívio fez com que a ideia de um *melting pot* que eliminaria as diferenças fosse substituído pelo movimento do multiculturalismo dentro dos Estados Unidos. Esta comunicação visa apresentar como o diálogo entre culturas, a questão do não pertencimento a um único lugar cultural e a alteridade são trabalhados nas revistas da nova Miss Marvel; como tal revista se torna uma arena de debate da realidade do país; e como a heroína se torna uma ferramenta para a conscientização dos estadunidenses do mundo real sobre uma sociedade cada vez mais heterogênea.

Palavra-chave: Cultura; Pertencimento; Quadrinhos; Kamala.

Vivemos uma nova Era nos quadrinhos de super-heróis; a era da revolução. As minorias não são mais apenas vistas, elas se fazem ver, se impõem e falam para serem ouvidas, as minorias estão cada vez mais presentes e o multiculturalismo é a nova regra da indústria como um todo e não apenas da revista de um ou outro herói.

Essa nova Era é reflexo direto dos deslocamentos que ocorreram em todo o mundo ao longo dos anos e que trouxeram, como consequência, a quebra das fronteiras e a crise nos conceitos de nação e de identidade nacional homogêneo. Tal fato ocorre a partir do momento em que diferentes minorias, ou grupos em posições minoritárias, começaram a reivindicar seus espaços e o direito de ter sua voz ouvida, o que acaba por tornar cada vez mais complexas as questões de pertencimentos identitários. Como resultado, as identidades tornaram-se mais complexas e mais fluídas neste período denominado por Bauman (2001 [2000]) de modernidade líquida.

Tal fluidez diminui o poder de sedução que o ato de pertencer a um grupo possui, o que aumenta consideravelmente o número de possibilidades que uma pessoa pode utilizar para construir sua identidade. Sem uma necessidade tão rígida de ser pertencente a uma coletividade e com muitas características das quais se pode fazer uso à vontade, a força da noção de identidade se vê diminuída e, como consequência, “a ‘identificação’ se torna cada vez mais importante” (BAUMAN, 2005, p.30). Uma identificação menos fixa, menos imóvel e, sobretudo, sem ser a detentora de uma verdade absoluta. Assim, a identidade é um processo, muito mais do que um ponto a se chegar.

¹ Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ). Contato: gabrielbfmelo@gmail.com

Como nos adverte Bauman (2013 [2011], p.41), “Pela primeira vez a ‘arte de conviver com a diferença’ tornou-se um problema cotidiano”. Ainda segundo o sociólogo, isso faz com que os imigrantes tenham que aceitar ser outra “minoridade étnica” no país em que estão, que os nativos lidem com o fato de estarem cercados de diásporas e que ambas as categorias precisem aprender a viver com esta realidade desfavorável, a qual não poderão controlar.

Este convívio forçado entre diferentes fez com que, como analisa Skar (2001), nos últimos anos, uma consciência das múltiplas tradições culturais que formam a sociedade crescesse e, como resultado, a ideia de um *melting pot* que eliminaria as diferenças de grupos de imigrantes desse lugar ao movimento do multiculturalismo dentro dos Estados Unidos. O outro já havia se estabelecido, não habitava mais uma terra distante a qual permitia que se visitasse quando quisesse contato com o diferente, mas, passado o desejo, pudesse regressar e esquecer-lo e se sentir livre de um contato não mais desejável, em outras palavras:

Não basta mais entender ou mitificar a cultura – o exotismo – do outro, imaginado à distância sob os traços do “estrangeiro”; agora é preciso viver, na imediatidade do cotidiano, a coexistência com os modos de vida vindos de outros lugares, e cada vez mais heteróclitos. (LANDOWSKI, 2002, p.4)

Essa nova relação com o outro reformula também o que a sociedade demanda de suas partes, se eles estão presentes no cotidiano e lutam para se fazer ouvir, é necessário também que a literatura dê espaço a eles. Como Bernd (2010, p.20) expõe:

A necessidade maior parece ser agora, a construção de identidades que têm por base a inclusão (étnica, de gênero, de culturas e grupos que ficaram à margem dos sistemas oficiais), reivindicando uma visibilidade ocultada nos projetos de identidade nacional e literária dos séculos XIX até a metade do XX. O outro, excluído e minorizado, deixa de ocupar a posição marginal e periférica, refazendo cartografias identitárias até então vigentes, pondo em xeque os conceitos de identidade nacional e literária e exigindo que essas categorias sejam revistas.

Os quadrinhos responderam de imediato ao clamor de algumas dessas identidades, mas em uma ou outra revista e em momentos pontuais. Foram necessárias algumas décadas para que a mídia respondesse como um todo. Este momento chegou. Embora demorado, ainda mais rápido do que em outras mídias populares como a

televisão e, principalmente, o cinema. E não podia ser diferente. Criados por oprimidos (judeus), rejeitado pelos devotos da “Alta Cultura” que a relegam a um caráter marginal e adotada no meio *nerd* – classe que, em algum momento da vida, sempre se encontra oprimida, rejeitada e perseguida –, os *comics* são um meio naturalmente predisposto a essas lutas.

Como expressão das mais variadas faces da vida humana e onde cada aspecto pode ser encontrado em suas histórias, os quadrinhos transportam o debate das diferenças para dentro de uma mesma cultura. Cria-se um mundo que caminha para uma representatividade cada vez mais acurada da diversidade cultural que existe hoje.

Cabe aqui ressaltar que não caio na inocência de considerar que os *comics* estão adotando a diversidade e sendo cada vez mais representativos pelo simples fato de serem tão generosos quanto os heróis das revistas. Lógico que a propaganda massiva gerada pelo debate entre os fãs e em meios especializados como resposta ao aumento de tal representatividade e o fato desses personagens trazerem para a indústria um público que antes andava distante dos quadrinhos são um incentivo muito grande para tal política por resultarem em mais dinheiro para as editoras. Porém, não vejo como a adoção de uma atitude cínica que diminua a importância de tal ação, só pelo fato de que quem a toma acaba também ganhando dinheiro com ela, seja um caminho realmente válido e honesto para a análise de tal processo. Afinal, tal lógica que se aplica aos quadrinhos também se aplica aos seriados, novelas e filmes e, no entanto, não vemos os mesmos progressos significativos nessas mídias.

O problema da diversidade e representatividade de minorias tanto nas histórias quanto no seu corpo de roteiristas e desenhistas vem sendo diminuído ao longo dos últimos anos. É um processo lento, com alguns acertos e alguns erros – felizmente mais acertos expressivos do que erros significativos – e com muito caminho ainda pela frente, mas que progride a cada ano que passa, o que é um bom sinal.

Com tais mudanças ocorrendo, diversos questionamentos são levantados pelos *comics*; a problemática do Outro é um deles e, no presente trabalho, me atenho a esta discussão.

Retomando a ideia dos deslocamentos ocorridos globalmente nos últimos anos, é natural que cada vez mais pessoas se sintam forasteiras em um grupo, um elemento que não se encaixa no ambiente em que se encontram. Tal sentimento de estar fora da moldura esperada pela maioria é um sentimento comum ao fã de quadrinhos já que este, em algum momento da vida, muito possivelmente passou pela sensação de ser rejeitado

por algumas pessoas determinarem que ele é esquisito por ter algo que o torna diferente. Por isso, muitos fãs sentiram o peso de ter que esconder o objeto que os torna diferentes, os quadrinhos, mesmo sendo algo importante para eles. A alienação sentida, em maior ou menor grau pelo fã de quadrinhos, é um dos fatores que possibilita dizer que, apesar dos números de vendas, os *comics* ainda são uma literatura marginal.

Por essa característica marginal, os *comics* sempre foram, na sua essência, sobre sujeitos deslocados, apenas atendendo pelo nome de sujeito *nerd*. Portanto, não é um passo realmente incompreensível ou inimaginável o reconhecimento por parte dos quadrinhos dos deslocados de um ponto de vista cultural. E é também exatamente essa a razão de tais heróis deslocados serem tão bem recebidos pelos fãs de quadrinhos, a identificação entre semelhantes. O exemplo recente mais icônico é a jovem muçulmana Kamala Khan.

Kamala é uma personagem completamente nova no Universo Marvel que teve que passar por provações antes mesmo de ir para as prateleiras das lojas de quadrinhos. Por ser adepta do Islã, o simples anúncio da então futura revista da heroína que herdaria o manto de Miss Marvel já causou grande repercussão negativa e preconceituosa por parte da mídia não-especializada em geral. Chegou-se ao ponto de se dizer que a existência da personagem seria uma derrota na “guerra cultural” que os Estados Unidos travam contra os países islâmicos (LEHRER, 2013).

Entretanto, o que se viu quando a heroína chegou às prateleiras foi apenas um grande sucesso de vendas. Kamala foi abraçada pelos leitores de quadrinhos e o ódio foi, se não extinto, silenciado pelos elogios dos fãs. Seus números de vendagem e sucesso a colocam em um patamar de estreia alcançado somente por heróis como Homem-Aranha, Batman e Superman, entre outros grandes nomes dos quadrinhos.

Tal sucesso é simples de entender e pode ser resumido em uma única palavra: identificação. Kamala Khan é o leitor de quadrinhos transportado para dentro da revista. Possui os mesmos gostos, os mesmos hábitos e as mesmas reações que a maioria dos fãs demonstram pelos seus heróis preferidos. Com a diferença que, no caso dela, tais heróis existem de fato e ela pode encontrá-los nas ruas. Os problemas que a heroína enfrenta também são de fácil compreensão para os leitores, Kamala precisa conciliar sua vida heroica com os estudos, lidar com colegas nem sempre agradáveis no colégio e esconder a verdade dos pais que exigem que ela esteja em casa na hora de dormir e acham que ela está fazendo algo errado por nem sempre chegar no horário estabelecido. Em todos os

aspectos, Kamala Khan é uma pessoa comum, com problemas cotidianos, mas com superpoderes, e suas aventuras são contadas em histórias leves e agradáveis.

Kamala não se rende ao discurso da modernidade que, como define Toro (2010), propunha a universalização de discursos e a homogeneização e assimilação do outro, com a perspectiva do centro como um único discurso. Ela vive uma nova realidade, uma nova cultura mundial marcada pela diversidade em oposição à reprodução de uma uniformidade.

Sem ser assimilada pela cultura dominante, Kamala experimenta tanto a cultura estadunidense em que vive, quanto a paquistanesa de seus pais e cria um espaço entre as duas, deslocando significados, dialogando e negociando a sua diferença e sua identificação, seu pertencimento e sua alteridade em relação a cada uma das margens culturais. Kamala habita um entre-lugar, como definido por García Canclini (2008), em que a relação da cultura com o território geográfico é perdida, promovendo um choque entre diferentes visões e gerando um sujeito híbrido, mais experimental e tolerante. Ela é a representação da noção desse hibridismo cultural.

Em suas histórias, vemos como Kamala é diferente da maioria das pessoas por ter consciência de duas culturas. Sua mãe e seu irmão tentam viver nos Estados Unidos a vida que teriam no Paquistão, como consequência, sentem como se a vida no país ocidental fosse uma afronta ao que é certo. Kamala, contudo, entende que não há como manter uma pureza e, rejeitando também a ideia de ser aculturada e assimilada, cria em si diferentes níveis de cultura islâmica e ocidental. Desse modo, a personagem é produzida pela cultura dominante, mas também acaba por ativamente produzir essa cultura dominante.

Ao receber sinais de diferentes culturas conflitantes entre si, a heroína precisa administrar esse choque cultural e encontrar o seu caminho próprio. Valores opostos precisam ser conciliados, negociados e renegociados incessantemente. Kamala precisa aprender a ser uma tradutora no sentido que define Hall (2005, p.89), isto é, identidades:

Obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias "casas" (e não a uma "casa" particular). As pessoas pertencentes a essas culturas híbridas têm sido obrigadas a renunciar

ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural "perdida" ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente traduzidas. A palavra "tradução", observa Salman Rushdie, "vem, etimologicamente, do latim, significando "transferir"; "transportar entre fronteiras". [...] são o produto das novas diásporas criadas pelas migrações pós-coloniais. Eles devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas. As culturas híbridas constituem um dos diversos tipos de identidade distintivamente novos produzidos na era da modernidade tardia.

Kamala sabe que não pode manter uma opinião rígida acerca de tudo, é uma personagem de uma realidade móvel. Por intermédio das trocas que efetua com outras identidades, discute, abala, desconstrói e reformula certezas e conformismos próprios e dos outros. De certa forma, Kamala é livre, mas não tem o privilégio de poder parar de se movimentar. Ela é a representação do próprio entreespaço, sempre em movimento, nunca fixo ou estático.

Tal falta de uma forma fixa e estática se reflete, inclusive, em seus poderes. Kamala é uma alteradora de formas. Ela pode ficar gigante ou minúscula. Pode também se transformar em quem quiser ou no objeto que quiser. Fluída, adaptável, inconstante e aberta a mudanças. Seus poderes refletem o modo como ela sempre teve que viver antes mesmo de ganhar características sobre-humanas.

Contudo, toda essa fluidez e mobilidade não vêm sem um preço. Kamala nunca está livre de um embate entre culturas e não conhece descanso do seu posto de tradutora, negociadora intercultural. Ela já percebeu que fingir ser o que não é pode ser extremamente danoso. Logo assim que recebe seus poderes e, portanto, sem domínio sobre eles, Kamala escuta a voz de Zoe, uma amiga de escola, e, quase que como um reflexo, se transforma na figura de Carol Danvers, a heroína 100% estadunidense definida por Kamala como loira, poderosa e sem todo o conflito cultural. Assim que essa transformação acontece, a nova Ms. Marvel percebe que, sempre que escuta a voz da amiga, ela tem a necessidade de parecer alguém mais legal e mais aceitável aos olhos de Zoe, mas percebe que, no fim das contas, tal atitude só a faz se sentir pequena e insignificante – nesse momento, como reflexo do processo de compreensão, seus poderes a fazem diminuir e ficar do tamanho de um inseto. A partir desse momento, Kamala começa a tomar uma consciência crítica acerca de seus sentimentos e as relações de harmonia e combate que são estabelecidas em contatos interpessoais no seu dia a dia e das quais não pode fugir.

Percebe-se, portanto, que a nova Ms. Marvel é uma super-heroína que, diferente de muitos outros heróis, tem a luta mais importante e complicada quando não está com o uniforme: a de viver entre duas culturas, às quais ela nunca poderá pertencer por inteiro. Uma personagem que entende exatamente o que Bauman (2005, p.19) quer comunicar quando escreve que:

Estar total ou parcialmente “deslocado” em toda parte, não estar totalmente em lugar algum (ou seja, sem restrições e embargos, sem que alguns aspectos da pessoa “se sobressaiam” e sejam vistos por outras como estranhos), pode ser uma experiência desconfortável, por vezes perturbadora. Sempre há alguma coisa a explicar, desculpar, esconder ou, pelo contrário, ressaltadas e tornadas mais claras. As “identidades” flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas. Há uma ampla probabilidade de desentendimento, e o resultado da negociação permanece eternamente pendente.

Kamala se encontra em eterno conflito da sua porção estadunidense com seus pais de cultura muçulmana e da sua porção muçulmana com seus amigos de cultura ocidental. Contudo, ao mostrar que muitos dos problemas da garota muçulmana são iguais aos de tantos outros jovens de origens diferentes da dela, a personagem mostra-se mais relacionável aos leitores e torna estes mais inclinados e capazes a perceber, através dos olhos da heroína, o Outro não como um diferente, mas como uma pessoa humana como qualquer outra que pode diferir ou não da identidade do leitor.

Com todo esse poder de empatia em suas mãos, Kamala se tornou uma importante ferramenta na luta contra o preconceito nos Estados Unidos. Em tempos nos quais alguns políticos formam opiniões na sociedade em direção a um sentimento anti-islâmico e até de guerra ao Islã, a personagem dos quadrinhos, com todo o seu alcance, nos apresenta o outro lado. Kamala mostra a todos que sua religião não a faz tão diferente assim do jovem não-islâmico, que ela não é incapaz de sentir as mesmas emoções e ter que enfrentar as mesmas dificuldades que outros. Muito pelo contrário, através de suas histórias, é possível ver que ela tem muitos dos mesmos problemas. Em suas revistas, o foco das histórias está nos problemas surgidos nas relações de amizade, de amor e familiares da personagem e também nas complicações que aparecem para alguém que está deslocado, que é o diferente onde quer que esteja. Kamala mostra um contraponto à política de guerra e uma opção contra o preconceito.

Porém, não é só a cultura estadunidense o alvo da análise e discussão de Kamala, a heroína também se coloca em constante debate com a cultura de seus pais. Kamala é um sujeito híbrido. Não pode viver apenas na margem paquistanesa ou na estadunidense. Ela vive no meio das duas, não como uma composição resultante de duas culturas, mas como um ser traduzido.

A nova Ms. Marvel não precisa ir à guerra para poder levantar e defender sua bandeira. Ainda assim, a heroína conseguiu o seu espaço como uma das revistas mais importante e de maior influência da Marvel atual.

Muito do acerto vem também do fato de a Marvel deixar a heroína nas mãos da roteirista G. Willow Wilson, uma estadunidense convertida ao Islã e que divide seu trabalho de escritora de quadrinhos e livros com o de ensaísta e jornalista focada na literatura árabe; e sob o comando da editora Sana Amanat, uma estadunidense que cresceu na realidade de ser muçulmana nos Estados Unidos. Ou seja, em maior ou menor grau, duas Kamalas do mundo real. Desse modo, a revista da nova Miss Marvel permite que o sujeito nela reproduzido seja também aquele que a produz.

O resultado é sensível. Além das inúmeras manifestações de pessoas contando através de *tweets*, cartas publicadas na revista e outros meios da internet o quanto estão felizes de poderem se ver representadas através da Kamala – seja por ser uma garota, seja por ser filho de estrangeiros ou mesmo por serem muçulmanos nos EUA –, já houve um caso em São Francisco da imagem da heroína ser usada em um ônibus por pessoas não ligadas à Marvel para ocultar uma mensagem de ódio ao Islã e alterar a mensagem por uma de paz e igualdade (ROMANO, 2015).

Esse ocorrido nas ruas de São Francisco dá ainda mais esperança de que os *comics* podem e estão afetando a sociedade e levando-a em direção a uma aceitação cada vez maior do outro culturalmente diferente. Resistência ainda existe, o preconceito ainda é grande, mas esses super-heróis mostram que são capazes de, através da exposição da sua hibridez, da sua mestiçagem, da vida daquele que não habita margens, mas o espaço entre elas, nos conscientizar, nos deslocar e nos tornar mais compreensíveis com o diferente.

Kamala não é a única dos novos heróis que enfrenta essas batalhas e nos leva nessa direção. A lista, felizmente, é longa e bastante diversificada. Mas, sem dúvida, cabe a ela o posto de expoente dessa nova geração de heróis. Salmon Rushdie (1991) definiu que parte do assunto da literatura é encontrar novos ângulos para entrarmos na realidade e que a distância e a perspectiva geográfica de quem vem de longe podem

oferecer tais ângulos. É exatamente essa nova visão que Kamala e os outros heróis desenraizados nos oferecem. Se aproveitando dessa experiência forçada de ser o diferente, o deslocado, esses novos heróis são capazes de “não mais confundir o real com o ideal, nem a cultura com a natureza: não é porque os indivíduos se conduzem de forma diferente que deixam de ser humanos” (RUSHDIE, 1991, p.27).

Com essa lição de maior tolerância, esses personagens nos trazem mais perto da civilização mais aprofundada que nos desenha Todorov (2010), uma civilização em que ter uma cultura não significará um confinamento eterno. Tais personagens também são capazes de, a partir de sua situação de desenraizados, confundir, desconcertar e, por fim, deslocar o sujeito da cultura dominante, recrutando esses para seu lado da luta, para sua “visão de desligamento com relação ao que vem naturalmente através da interrogação e do espanto” (RUSHDIE, 1991, p.27).

Por fim, passada a modernidade da indústria dos quadrinhos e tendo o formato entrado em uma nova Era, a função de símbolo da sociedade estadunidense, antes ocupado exclusivamente pelo herói nacionalista, se desloca das mãos desse tipo de personagem e passa a ser dividida com os personagens ex-cêntricos – tanto os representantes das minorias quanto os híbridos que vivem no entre-lugar da cultura estadunidense e a de origem de seus pais. Esses personagens se mostram mais adaptáveis às necessidades contemporâneas, dado o fato de possuírem um conceito de identificação mais maleável e sujeito a mudanças cada vez mais rápidas de uma modernidade inconstante e volátil. Por intermédio do diálogo entre essa variedade de heróis e também entre esses heróis e o público leitor e a mídia – por vezes, extremamente conservadora –, os heróis dos quadrinhos e suas histórias se revelam mais adaptados aos novos tempos e, com isso, são capazes de manter seu *status* de agentes de mudança e seguir apontando um norte em direção a um futuro cada vez mais aberto ao outro e à convivência melhor entre todos.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001 [2000].

_____. *Identidade*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. *A Cultura do mundo líquido moderno*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2013 [2011].

BERND, Zilá. “Colocando em xeque o conceito de literatura nacional”. In: CARRIZO, Silvina Liliana; NORONHA, Jovita Maria G. (orgs.). *Relações literárias interamericanas: território e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2010. p. 13-21.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*. Trad de Ana Regina Lessa et al. 4 ed, 4 reimp. São Paulo: Edusp, 2008

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro, 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LANDOWSKI, Éric. *Presenças do outro*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LEHRER, Brian. *Ms. Marvel's Reboot*. The Colbert Report, 2013. Disponível em: <<http://www.cc.com/video-clips/rpo0ya/the-colbert-report-ms--marvel-s-reboot>>. Acesso em 11 de fevereiro de 2016.

ROMANO, Aja. *San Francisco activists fight Islamophobic ads with art of Muslim superhero Kamala Khan*. The Daily Dot, 27 de janeiro de 2015. Disponível em: <<http://www.dailydot.com/geek/kamala-khan-graffiti-anti-islamic-bus-ad/>>. Acesso em 12 de fevereiro de 2016.

RUSHDIE, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism*. London: Granta, 1991.

SKAR, Stacey Alba D. *Voces híbridas*. La literatura de chicanas y latinas en Estados Unidos. Santiago: RIL Editores, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *O medo dos bárbaros*. Para além do choque das civilizações. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

TORO, Fernando de. El desplazamiento de la literatura, la literatura del desplazamiento y la problemática de la identidad. *Extravío*. Revista electrónica de literatura comparada, núm.5. Universitat de València, 2010. Disponível em: <<http://www.uv.es/extravio>>. Acesso em: 05/08/2012.



ADOLESCÊNCIA SOMBRIA: DAS DISTOPIAS CLÁSSICAS ÀS DISTOPIAS INFANTO-JUVENIS

Juliana Radosavac Figueiredo Cerqueira (UFF)¹


Resumo: Em *Modernidade Líquida*, Zygmunt Bauman afirmara que, devido à passagem da modernidade sólida para a líquida, as distopias clássicas, que antes representavam muito bem as angústias e medos da sociedade, não seriam mais apreciadas, por não serem mais capazes de dialogar com as novas ansiedades da modernidade líquida. No entanto, apesar da liquefação da modernidade e da dissolução dos governos totalitários na maior parte do ocidente, as distopias contemporâneas infanto-juvenis, continuam traçando Estados autoritários. Este artigo pretende, portanto, investigar os possíveis motivos para a criação de tais modelos em meio à modernidade líquida, explorando as possíveis associações entre o estado sólido e o público adolescente.

Palavras-chave: Distopia; Literatura infanto-juvenil; Ficção Científica

Em seu livro *Modernidade Líquida*, o filósofo Zygmunt Bauman faz uma afirmação surpreendente com relação às distopias clássicas; surpreendente não por falta de lógica, mas pelo seu contraste com o atual momento. Embora Bauman tenha sido realmente muito engenhoso em sua análise do presente e observação de tendências para o futuro, no que diz respeito às distopias de modelo tradicional, o filósofo acabou errando. No primeiro capítulo do livro mencionado, Bauman discute entre outros tópicos, a transição da modernidade sólida para a modernidade líquida. Em certa parte, ele afirma que as distopias como *1984* de George Orwell já não poderiam ser apreciadas na contemporaneidade, justamente por conta dessa transição. Ele levanta como exemplo o ano em que a obra fictícia de Orwell tomou conta dos calendários ao redor do mundo e se tornou o então ‘hoje’. Segundo Bauman, o romance suscitou certo interesse – principalmente no que dizia respeito à confirmação ou refutação das previsões de Orwell – porém, um interesse fugaz. Bauman afirma que a explicação plausível para tal fenômeno é que o conjunto dos medos e ansiedades dos anos oitenta já não era o mesmo daquele presente na época em que a obra havia sido escrita. Estes medos diziam respeito à modernidade sólida, relacionados às ondas totalitárias, opressoras da liberdade individual, que já estavam perdendo força no ocidente no ano de aniversário do romance.

A declaração de Bauman, de fato, faz muito sentido, principalmente se levarmos em conta as inúmeras alegações de diferentes teóricos da utopia e da distopia, que


¹ Graduada em Letras – português/inglês (UFF), Mestranda em Estudos da Literatura (UFF). Contato: julianaradosavac@gmail.com.



ressaltam a associação entre essas e o momento histórico no qual elas foram produzidas. O professor Aduato Novaes (2015) afirma, por exemplo, que a utopia se constitui como uma crítica ao presente e é possível dizer que o mesmo vale para a distopia. Outros teóricos, como Lyman Tower Sargent (1994) e Darko Suvin (2003), classificam as utopias e distopias como modelos sociais melhores e piores, respectivamente, aos encontrados no momento em que foram produzidas. Todas essas teorias poderiam dar apoio à opinião de Bauman, pois, se as distopias se relacionam com o momento em que foram escritas, vale dizer que se relacionam com os medos e ansiedades da época, como afirma o filósofo. E, se os medos da modernidade sólida já não correspondem aos da modernidade líquida, Bauman é coerente em afirmar que o modelo das distopias clássicas, como *1984*, já não seria tão apreciado na contemporaneidade.

No entanto, o quadro que observamos atualmente é outro. Nos últimos anos, assistimos a uma produção de distopias sem precedentes – principalmente distopias voltadas para o público infanto-juvenil. Não somente a literatura foi palco para esse fenômeno, mas também os cinemas, que lançavam periodicamente adaptações dessas obras para as telas ao redor do mundo. Muitas dessas distopias carregavam consigo elementos das distopias clássicas, frequentemente representando modelos sociopolíticos sólidos – modelos de um Estado forte, com claros pontos e valores de referência, em contraste com o enfraquecimento do Estado, a perda de garantias e de referências encontrados na modernidade líquida. O que será que isso diz de nosso momento histórico e do público infanto-juvenil? Será que as obras seguem contra a maré? Será que o Grande Irmão continua à espreita? O que poderia explicar esse contraste entre presente líquido e a alta produção de distopias sólidas? É sobre isso que escrevo, trazendo diferentes teorias, vistas sob diferentes aspectos, sem a pretensão de encerrar essas questões. Para isso, irei me referir principalmente aos romances *1984* de George Orwell (1949) e *Jogos Vorazes* de Suzanne Collins (2008), mencionando também outras distopias clássicas e infanto-juvenis contemporâneas como pano de fundo para esse estudo, de modo a enriquecê-lo.


A história de Orwell se passa em “Oceania”, um superestado totalitário em constante estado de guerra com seus vizinhos, comandado pelo Grande Irmão e organizado na hierarquia entre o Partido Interno (classe alta, referente a 2% da população), Partido Externo (classe média, referente a 13% da população) e a Proles



(classe baixa, referente a 85% da população). Nesse sistema controlado pela elite do partido interno, os membros do partido externo são submetidos a intensas horas de trabalho, bombardeados com a propaganda do Estado e vigiados 24h por dia pelas “teletelas” – as quais abordarei de forma mais detalhada posteriormente– enquanto a prole é largada à própria sorte em meio à pobreza. O romance gira em torno de Winston, um membro do partido externo que gradualmente toma consciência das injustiças do modelo de Oceania e passa a se rebelar contra ele.

Em *Jogos Vorazes*, a narrativa se passa numa América do Norte pós-guerra nuclear, dividida em 12 distritos responsáveis pelo abastecimento de determinados produtos, matérias-primas ou serviços no país, e comandada pela Capital, que goza de abundância, enquanto a maioria dos distritos vive em quase estado de miséria. No passado, devido a uma tentativa de revolta malsucedida por parte dos distritos, a Capital instituiu os chamados Jogos Vorazes, nos quais 2 jovens entre 12 e 18 anos de cada distrito são sorteados e mandados para a Capital, onde serão obrigados a batalhar entre si e sobreviver aos perigos planejados pela metrópole em uma arena, até que somente um permaneça vivo. Os jogos são motivo de grande espetáculo e excitação na Capital, já que todos os movimentos desses jovens são gravados e televisionados como forma de entretenimento. O romance conta a história de Katniss, uma menina corajosa que se voluntaria a ir aos jogos, para salvar sua pequena irmã. Durante sua jornada, Katniss acaba mudando as regras do jogo e, sem se dar conta, dá início a uma série de revoltas ao redor do país.


Uma das semelhanças mais evidentes entre *1984* e *Jogos Vorazes* diz respeito aos sistemas de vigilância. Enquanto na obra Orwell, observamos as “teletelas”, aparelhos que funcionam como televisores e câmeras de vigilância ao mesmo tempo e não podem ser desligados, na obra de Collins vemos a arena dos jogos vorazes, repleta de câmeras. Essas câmeras, diferentemente de *1984*, funcionam não só para o controle dos jovens tributos por parte dos idealizadores dos jogos, mas principalmente para o entretenimento dos cidadãos da Capital. A vigilância constante parece ser um traço bem comum entre as distopias, tanto as clássicas quanto as contemporâneas e aparecem sob as mais diversas formas. A manutenção deste traço nas obras contemporâneas, no entanto, pode ultrapassar uma convenção do gênero, tendo em vista o cenário contemporâneo. A evolução dos meios de comunicação, o aumento da exposição dos



indivíduos no meio virtual e o cadastro de dados pessoais na internet combinados à constante ameaça de apropriação e uso indevido dessas informações por hackers ou até mesmo por instituições governamentais e privadas facilitam o medo da vigilância. A denúncia feita por Edward Snowden em 2013 sobre os programas de vigilância utilizados pelas agências de inteligência dos Estados Unidos reflete a ansiedade contemporânea e expõe os perigos ligados ao assunto. Esse medo, portanto, parece se relacionar muito bem com o público contemporâneo, apesar de suas raízes na distopia serem mais antigas do que a tecnologia que seria necessária para esse intenso controle.

Assim como *1984*, *Jogos Vorazes* apresenta um modelo sociopolítico altamente sólido; ambos os romances representam modelos totalitários. No primeiro, observamos a figura do Grande Irmão, criada pelo partido interno para manter o controle sobre os sujeitos. No segundo, temos o presidente Snow, que controla os distritos de forma rigorosa e violenta. Os distritos não possuem qualquer poder de decisão política e encontram-se em posição de subjugação e descontentamento. Como é possível identificar no romance de Collins, Snow regula os distritos de forma implacável, tirando seus direitos básicos, barrando qualquer possibilidade de oposição e pensamento livre. Se o trabalho nos distritos não for como desejado, soldados da capital – ironicamente chamados de “pacificadores” – são enviados para resolver o problema, geralmente com o uso da força. Nem mesmo os aliados de Snow estão a salvo de duras punições. No final do primeiro filme, por exemplo, o presidente subliminarmente ordena a morte do idealizador dos Jogos Vorazes que fora incapaz de controlar Katniss dentro da arena e impedir o afeiçoamento do público por essa figura revolucionária. Snow apresenta-se, portanto, de forma similar ao Grande Irmão, como uma figura totalitária de um Estado forte e opressor.

Embora o medo dos regimes totalitários tenha diminuído bastante desde o fim da guerra fria, pelo menos no ocidente – salvo algumas exceções, como a que vemos hoje na Venezuela, por exemplo – *Jogos Vorazes* parece escapar a essa tendência, assim como outros romances, como *Feios* de Scott Westerfeld (2005) e *Divergente* de Veronica Roth (2011), entre outros. Os modelos sociopolíticos sólidos que destaquei aqui, que escapam às tendências líquidas delineadas por Bauman, poderiam ser explicados talvez, pelo público alvo dessas publicações recentes. Tendo em consideração a afirmação de teóricos da literatura infanto-juvenil, como Teresa Colomer




(2003) e Balaka Basu, Katherine Broad e Carrie Hintz (2013), que argumentam a importância de uma mensagem clara e inequívoca para a função educativa da literatura destinada aos adolescentes, a manutenção de modelos sólidos faz sentido, já que a configuração de personagens e sociedades líquidas poderiam desestabilizar as referências positivas e negativas ao público. Esquemas líquidos, sob este ponto de vista, poderiam prejudicar a função educativa.

Outra possibilidade, delineada por Maria Zaira Turchi (2008) – que chega a contrastar a modernidade líquida de Bauman com a proposta da literatura infanto-juvenil – é que esses romances atuem como forma de resistência, reforçando a necessidade de construções mais duradouras e sólidas. Isso não significa dizer que os modelos totalitários nessas narrativas sejam desejáveis, mas que talvez as obras retomem esses modelos para reescrever a modernidade, dissolvendo sua estrutura para a construção de novos esquemas sólidos melhores: algo que se associaria ao propósito inicial da primeira fase da modernidade que, segundo Bauman, se perdeu na modernidade líquida, gerando testemunhos a favor do fim da história. Ou seja, reescrevendo a modernidade, essas distopias tentariam restabelecer a crença em um *telos*.

Carrie Hintz e Elaine Ostry (2003) apresentam também uma interessante perspectiva sobre os modelos autoritários distópicos e o público adolescente. As autoras afirmam que as distopias podem atuar como “metáforas poderosas da adolescência” (*Ibid*, p. 9, tradução livre). Para elas, a distopia se relacionaria precisamente com a adolescência, marcada pelo desconforto para com a autoridade e vigilância, bem como pelo desejo de libertação e tomada de controle sobre a própria vida.

Na adolescência, a autoridade aparece de forma opressiva e, talvez, ninguém se sinta mais sob vigilância do que o adolescente comum. O adolescente está à beira da vida adulta: perto o suficiente para observar os seus privilégios, mas incapaz de desfrutá-los. (...) O adolescente anseia por mais poder e controle e sente os limites da sua liberdade intensamente (*Ibid*, p. 9-10, tradução livre)


A manutenção de modelos sólidos e totalitários nas distopias contemporâneas voltadas para o público adolescente poderia, dessa forma, representar o conflito adolescente com as relações de poder desconcertantes a que são submetidos.



Um outro aspecto comum entre as distopias clássicas e as infanto-juvenis que é o deslocamento. Este parece ser um traço comum a muitas distopias e diz respeito à locomoção dos protagonistas para outros setores dentro do modelo distópico em que se encontram, ou ainda para fora desse modelo. Esses deslocamentos ajudam na tomada de consciência das personagens, conforme conhecem diferentes pessoas, lugares e modos de vida. Em *1984*, por exemplo, vemos o deslocamento de Winston para a região da prole. Em *Admirável Mundo Novo* e *Fahrenheit 451*, também observamos deslocamentos parecidos entre Londres e Malpaís e da cidade de Montag para o núcleo de resistência fora da mesma. Nas obras infanto-juvenis, esses deslocamentos são muito propícios à função educativa dos romances, estando frequentemente relacionados a valores de alteridade, tolerância e outros. Em *Jogos Vorazes*, por exemplo, Katniss se desloca do distrito 12 à Capital com Peeta e precisa aprender a confiar em seus colegas e criar laços de amizade para sobreviver; em *Divergente*, Tris se desloca entre facções, se deparando com diferentes modos de vida e valores que vão ajudá-la a valorizar sua divergência; em *Feios*, Tally vai em direção à Ferrugem para se infiltrar na unidade da resistência que ali se encontra, onde se depara com pontos de vista diferentes do seu que a farão repensar suas escolhas.

No entanto, é importante traçar uma certa diferença entre as distopias clássicas e as infanto-juvenis. Entre as clássicas, é possível identificar uma maior tendência pela distopia tradicional ou genérica. Esse tipo de distopia diz respeito a um modo sombrio e pessimista de representação da realidade, contendo pouco ou nenhum espaço para a esperança dentro de suas páginas, segundo Rafaela Baccolini e Thomas Moylan (2003a). Se existe alguma esperança nas distopias tradicionais, ela se apresenta somente ao leitor, através do alerta que pode impulsioná-lo a buscar um futuro melhor. Esse é o caso de *1984* e *Admirável Mundo Novo*, por exemplo. Entre as distopias contemporâneas infanto-juvenis, no entanto, parece haver uma maior tendência pela distopia crítica. Essa, por outro lado, “negocia o pessimismo necessário à distopia genérica com uma postura militante ou utópica” (*Ibid*, p.7), segundo Baccolini e Moylan. São, portanto, distopias que geralmente resistem a um desfecho conclusivo, preferindo finais abertos, nos quais se inscreve o impulso utópico.

Enquanto é possível identificar os finais trágicos de Winston e John, esmagados pelas engrenagens que movimentam as sociedades distópicas nos livros de Orwell e



Huxley, respectivamente, em *Jogos Vorazes*, por outro lado, é possível observar o desmantelamento do estado distópico, bem como o impedimento da formação de um outro, através dos esforços bem-sucedidos de Katniss e seus amigos. Após o desmonte da estrutura que fora comandada pela Capital, medidas democráticas são postas em prática e o romance parece se direcionar à criação de um modelo mais justo. No entanto, não vemos a construção completa desse modelo. Apesar do indício de tempos melhores, não temos um “felizes para sempre” que evoca promessas de um futuro de bem-estar e justiça. Mesmo assim, esse final aberto abre espaço à esperança, em conformidade com as afirmações de Baccolini e Moylan.


Portanto, as distopias críticas são, em suma, obras que abrem espaço à esperança: elemento frequentemente associado ao público adolescente. Basu, Broad e Hintz (2013) afirmam que as obras para o público estão “atreladas à tradição mais ampla da literatura infantil, a qual enfatiza a esperança”. Esse é o caso de *Jogos Vorazes*, *Divergente*, *Feios* e muitas outras distopias infanto-juvenis.

Desta forma, sem deixarem de ser uma espécie de pesadelo, as distopias permitem explorar possibilidades utópicas em meio a tempos distópicos, como afirmam Baccolini e Moylan (2003a). Mesmo que cause espanto saber que os jovens estão lendo sobre adolescentes lutando até a morte em uma arena, a leitura desses romances não se encerra em pessimismo e derrota e pode sim ser benéfica para a formação de jovens leitores críticos e engajados na mudança social, fazendo ainda um diálogo com o passado das distopias clássicas.

Referências bibliográficas

BACCOLINI, Rafaella; MOYLAN, Tom (orgs.). “Dystopia and Histories”. In: _____ (orgs.). *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Nova York; Londres: Routledge, 2003a, pp. 1-12.

BASU, Balaka; BROAD, Katherine R.; HINTZ, Carrie. “Introduction”. In: _____ (orgs.). *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults: Brave New Teenagers*. Nova York; Londres: Routledge, 2013, pp. 1-15.



COLOMER, Teresa. A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual. São Paulo: Global Editora, 2003.

HINTZ, Carrie; OSTRY, Elaine. "Introduction". In: _____ (Ed.). *Utopian and dystopian writing for children and young adults*. Nova York; Londres: Routledge, 2003. p. 1-20.

NOVAES, Adauto. Onze Notas sobre o Novo Espírito Utópico. In: NOVAES, Adauto (Comp.). *O Novo Espírito Utópico*. Rio de Janeiro: Mutações, 2015. p. 5-25.

SARGENT, Lyman Tower. "The Three Faces of Utopiaonism Revisited". In: *Utopian Studies*, v. 5, n. 1, 1994, pp. 1-37.

SUVIN, Darko. "Theses on Dystopia 2001". In: BACCOLINI, Rafaella; MOYLAN, tom (orgs.). *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Nova York; Londres: Routledge, 2003b, pp. 187-201.

TURCHI, M. Z. "Uma Aposta na Esperança: Ética e Valores na Constituição do Sujeito". In: CECCANTI, João Luís; PEREIRA, Rony Farto (orgs.). *Narrativas juvenis: outros modos de ler*. 1 ed. São Paulo: Editora Unesco, 2008, pp. 211-223.

A FICÇÃO DE FANTASIA E O MARAVILHOSO NA ANIMAÇÃO FRANCESA “CASA DOS CONTOS DE FADAS”

Lígia R M C Menna (UNIP/USP)¹

Resumo:

Este trabalho tem entre seus principais objetivos analisar a animação francesa *Kérité, la maison des contes*(2009)²- dirigida por Dominique Monféry e traduzida para “Casa dos contos de fadas” ou “O segredo de Eleanor”- levando em conta suas relações com o maravilhoso, os contos de fadas, o mito e o *Fantasy*, conceito de difícil definição e pouco explorado nas literaturas em Língua Portuguesa, o qual traduziremos por “ficção de fantasia”. Intenta-se também refletir sobre o conceito de ficção de fantasia e sua aplicabilidade em produções culturais para crianças e jovens.

Palavras-chave: Animação; Ficção de fantasia; Fantasy; Maravilhoso; Contos de fadas


Introdução

Em nossas pesquisas sobre o maravilhoso e o fantástico, deparamo-nos com um termo de difícil tradução e complexa definição: *fantasy*.

Amplamente utilizado na teoria literária anglo-saxã, *fantasy* não pode ser traduzido simplesmente por “fantasia”, principalmente se pensarmos em um gênero da esfera literária, ou mesmo uma produção fílmica. Segundo o dicionário Oxford, dentre diferentes sentidos, *fantasy* é “*um gênero de ficção imaginativa envolvendo magia e aventura, especialmente em um cenário diferente do mundo real*”. Tal definição para

¹ Doutora em Letras na área de Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa. Professora titular da UNIP- Universidade Paulista, membro dos Grupos de Pesquisa/CNPQ: Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens (FFLCH-USP) e Encontros Interculturais na EAD: Narrativas de vida dos diferentes brasis (UNIP INTERATIVA). Contato: limax@unip.br ; mennaligia@gmail.com

² Está disponível no *Youtube* uma versão em espanhol. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QE1EEZKdSKo&t=2548s>. Acessado em 5 Ago 2017.



“fantasia”, uma tradução direta, entretanto, não consta dos dicionários em Língua Portuguesa, sendo que o mais próximo, encontrado no Houaiss, dentre 13 verbetes, seria “*obra criada pela imaginação*”. Ou seja, algo tão abrangente que se aplica a qualquer obra de ficção.

Ao refletir sobre a semiose da fantasia literária, o professor Júlio Jeha referencia dois importantes teóricos que classificam a fantasia de distintas formas:

Para E. M Forster (1927), fantasia é uma disposição espiritual voltada para o jogo e o resultado desse estado de espírito, mais do que um gênero literário. Herbert Read (1984) distingue entre processo mental (*fancy*) e produto literário (*fantasy*), reintroduzindo a distinção entre fantasia e imaginação, comum na estética romântica, agora voltada para a estilística (JEHA, 2001)

Note-se que, em inglês (mas não em português) há diferentes vocábulos para diferenciar um processo mental , *fancy*, para um produto literário, *fantasy*. Ao considerarmos *fantasy como* produto literário, encontraremos ainda dificuldades em elencar suas especificidades , já que diferentes e contrastantes definições, são apresentadas, colocando o gênero entre o maravilhoso e o fantástico.

Nesse sentido, traduziremos *fantasy* por *ficção de fantasia*, para deixar claro que nos referimos ao gênero, e não a um sinônimo para imaginação. Eventualmente, manteremos o termo em inglês quanto se tratar de citações.

Vale dizer que diferenciar a ficção de fantasia do mero uso da imaginação não resolve a complexidade que o gênero abarca. Alguns teóricos chegam a flexibilizar tanto o conceito que se tem a impressão de que todas as obras que não possuem verossimilhança externa pertencem à ficção de fantasia, desde narrativas de terror à ficção científica. Entre esses teóricos, podemos citar Rosemary Jackson (*Fantasy: The Literature of Subversion*, 1981) e Lucie Armitt (*Fantasy Fiction: Na Introduction*, 2005), cujos livros não possuem tradução para a Língua Portuguesa. Apesar de divergências, ambas elegem as obras de J.R.R Tolkien, *O Senhor dos anéis e Hobbit* , como paradigmas da ficção de fantasia, sendo esse escritor considerado um precursor

do gênero na modernidade. Enquanto teórico, Tolkien também pondera sobre a ficção de fantasia em seu livro *Sobre histórias de fadas ou Árvore e Folha*, de 1947³.

Se tomarmos a obra de Tolkien como um paradigma do gênero, encontraremos outros exemplos de ficções de fantasia, mantidas obviamente suas especificidades, como *Peter Pan*, *Alice no país das maravilhas*, *Crônicas de Nárnia*, *História sem fim* e *Harry Potter*. Mas que elementos comuns essas obras apresentam para serem classificadas como ficções de fantasia? A animação francesa *Kéridy, La Maison des contes*(2009) segue esses mesmos parâmetros? Mesmo com suas especificidades, ainda pode ser considerada uma ficção de fantasia? Vejamos a seguir.

Um pouco de teoria: Fantasy / ficção de fantasia

Para iniciarmos, citamos o interessante artigo “Atravessando limiares: simbologias de passagem no romance de fantasia”, de Valter Frisch, que considera que o gênero da fantasia (*fantasy*) tem sido pouco estudado e aponta, sinteticamente, suas origens:

Refiro-me ao gênero da fantasia, que tem suas origens nas narrativas mitológicas, passando pelos contos de fada, primeiro em uma fase oral e, a seguir, com o início de seu registro escrito, para desembocar na atual ficção de fantasia que traz a tona nomes como Lewis Carrol, James M. Barrie, Michael Ende, J.R.R.Tolkien, C.S.Lewis ou ainda de brasileiros como Monteiro Lobato, Maria Clara Machado e Ana Maria Machado (FRITSCH, 2014).

Como dito anteriormente, Tolkien, não só como ficcionista, mas também como teórico, tece suas considerações sobre o *fantasy* (TOLKIEN, 2006). Para o autor, a literatura de fantasia está baseada na (*sub*)*criação*, pela qual o homem imita o Criador, por meio do artifício da adjetivação. Cria-se outro mundo, um *mundo secundário*, um Reino Encantado, como a Terra-média, onde as fadas realmente existem. A magia baseia-se na natureza e esse mundo assemelha-se ao nosso, denominado então de *mundo primário*, pois há sol, mar, lua, céu..... Na visão de Tolkien, a *mitopeia*, ou seja,

³ Conferência proferida na Universidade de St Andrews em 8 de março de 1939 e depois publicada como livro.

a fabricação/criação de mitos, é essencial para a ficção de fantasia pois as histórias de fada apresentam mitos que correspondem a nossa realidade e são verdadeiros.

Como os contos de fadas ou maravilhosos, a ficção de fantasia se desenvolve no âmbito do *maravilhoso*, contudo, devido a sua complexidade e tessitura narrativa mais longa, costuma a se manifestar em obras de maior fôlego como em romances.


Como já dito, Rosemary Jackson e Lucy Armitz tornaram-se referências teóricas importantíssimas, citadas em diferentes pesquisas sobre fantasia. Em seu livro, *Fantasy a literature of subversion*, 1981, Jackson aproxima o fantástico do maravilhoso, refuta interpretações vagas da fantasia como mero escapismo e procura defini-la como um tipo distinto de narrativa: a ficção de fantasia é a literatura da subversão, é aquela que recombina e inverte o real sem escapar dele.

A autora se propõe a ampliar as ideias de Todorov, vendo a fantasia sob uma perspectiva psicanalítica, como uma expressão primordial de impulsos inconscientes. Nesse sentido, enfatiza a importância dos escritos de Freud e de seus seguidores. No geral, a professora analisa temas recorrentes, como o duplo, imagens espelhadas e metamorfoses, conceitos bem explorados na literatura fantástica. Observemos que os termos se confundem e o fantástico, o maravilhoso e *fantasy* misturam-se

Dentre os autores estudados por Jackson, destacam-se Mary Shelley, E.T.A. Hoffmann, George Eliot, Henry James, Joseph Conrad, R.L. Stevenson e Franz Kafka. Tão diversificada escolha confunde-nos, pois esses autores são conhecidos por suas narrativas fantásticas, de terror, mistério e aventuras. A autora, a nosso ver, generaliza sobremaneira o termo “fantasy”, abarcando em seu livro os mais variados gêneros, do fantástico a seus arredores.

Lucy Armitz, em *Fantasy fiction: a introduction* (2005), como o título nos adianta, propõe-se a introduzir o leitor nas convenções e tradições associadas ao gênero ficção de fantasia.

Para a autora, a literatura de fantasia é aquela que vai além do horizonte, num contínuo sem fim e inclui em seu livro discussões prolongadas de trabalhos de vários autores como Lewis Carroll, Edward Lear, J. K. Rowling, George Orwell, J.R.R. Tolkien, Mary Shelley, H.G. Wells, Thomas More e Jonathan Swift. Como podemos notar, novamente, a escolha do *corpus* de análise confunde o pesquisador que costuma considerar, por exemplo, as obras de H.G. Wells como ficção científica.



Judith Tonioli Arantes, em sua tese de doutoramento, além das autoras citadas, refere-se também a Farah Mendlensohn , *A short story of Fantasy (2012)*, para conceituar o gênero ficção de fantasia.

Para Mendlensohn, há quatro tipos de ficção de fantasia, pois cada autor lida com o sobrenatural sob uma perspectiva. Há o *portal-request*, quando se adentra o mundo da fantasia por um portal, partindo-se do conhecido para o desconhecido. Nesse caso, o leitor depende do protagonista para conhecer esse novo mundo, como ocorre nas *Crônicas de Nárnia*, de C.S. Lewis, por exemplo.


Um segundo tipo, é a *ficção de fantasia imersiva*, na qual o mundo da fantasia não é explicado, ele já existe como o mundo primário das personagens, é caso de *Hobbit*, de

Tolkien. Um terceiro tipo, é a *ficção de fantasia intrusiva*, quando o enredo se desenvolve no mundo primário ou natural e há uma irrupção do elemento sobrenatural.

O último tipo de ficção de fantasia apresentado por Mendlensohn, *limiar ou limial*, assemelha-se muito ao fantástico puro. Contudo, na *ficção de fantasia limiar*, o sobrenatural é aceito pelos personagens e pelo leitor, o que não corre no fantástico, de acordo com Todorov.

O *fantasy*, segundo Arantes, existe há séculos, tendo em vista que, enquanto o fantástico conceitua-se na hesitação diante do sobrenatural, desconhecido, mágico e insólito; o *fantasy* tem como base o sobrenatural, sendo este atuante na trama, além do que, há a criação e a construção de novos mundos. Arantes faz um percurso histórico bem significativo e aponta que o termo “fantasy” passou a ser usado no século XX, quando se configurou como um gênero distinto. Desde a Antiguidade Clássica, há obras que apresentam indícios do *fantasy*, mas não se configuram como tal, como as narrativas épicas, novelas de cavalaria e contos maravilhosos.

A partir do exposto, podemos destacar alguns elementos mínimos para caracterizar o gênero *ficção de fantasia*, levando em conta que qualquer conceito ou definição tende a imprecisões : Ao longo da efabulação ocorrem eventos fora das leis ordinárias que operam dentro do universo, assim, a *magia* é fundamental e o *sobrenatural* é aceito e atuante; há um *mundo (sub) criado* além do nosso mundo , podendo ou não coexistir com ele, sendo acessado, em alguns casos, por um portal; conta-se a nossa própria realidade por meio do *mito*, que persiste fora do mundo textual



e, finalmente, como ocorre no *maravilhoso*, o herói segue sua jornada em busca de seus objetivos, enfrentando toda sorte de obstáculos até alcançar seu destino.

Kérity, La Maison des contes: o conto maravilhoso e a ficção de fantasia

Analisaremos a animação *Kérity, La Maison des contes* à luz de alguns elementos integrantes do gênero ficção de fantasia aqui elencados, além disso, observaremos a intertextualidade com os contos de fadas e a presença do maravilhoso.

A animação francesa *Kérity, La Maison des contes* (2009), com roteiro de Anik Leray e direção de animação de Dominique Monféry, foi traduzida em português para “Casa dos contos de fadas” e disponibilizada na plataforma Netflix ; e distribuída em DVD como “O segredo de Eleanor”, a partir da versão inglês, *Eleanor’s secret*. Recebeu o prêmio de destaque em 2010 no *Annecy International Animated Film Festival*.

Dominique Monféry firmou sua carreira por participar da equipe de animadores de algumas produções da Disney como *Hércules* (1997) e *Tarzan*(1999), recebendo várias indicações para prêmios em animação. Como diretor, foi responsável pela finalização do curta “ Destino”⁴, idealizado por Salvador Dali e Walt Disney nos anos de 1950, pelo qual recebeu premiação no *Annie Award* 2004.

Mas não são os traços típicos das animações de Disney que encontraremos nessa obra francesa. Por meio de tons pastéis, mescladas a tons fortes nas roupas, como podemos observar na imagem a seguir, o ilustrador/animador caracteriza suas personagens com traços leves , formas arredondadas e proporções incoerentes, em uma representação não realista.

⁴ Curta “Destino. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=hc_f9VDVsNk. Acessado em 5 Ago 2017.



Fotograma: Natanael, Coelho e Alice


Cenas retratadas dentro da biblioteca são escuras e, em momentos de tensão, opta-se pelos tons acinzentados, como quando Natanael angustia-se por não saber ler. Além disso, podemos observar vários recursos cinematográficos, como *closes* e *panorâmicas aéreas*.



Natanael na biblioteca

Quanto ao enredo, conta-se a história de Natanael, um menino de sete anos que, após a morte de sua tia-avó Eleanor, sua amiga e contadora de histórias, recebe como herança uma imensa biblioteca na qual vivem todas as personagens dos clássicos da literatura infantil, pequeninas, escondidas em seus livros. O comportamento das personagens da literatura assemelha-se ao dos brinquedos da animação *Toy Story*, que adquirem vida quando não são vistos pelos humanos. Contudo, o futuro guardião Natanael os vê, interage com eles e precisa protegê-los para que sobrevivam.

Eleanor era a guardiã da literatura infantil, mantinha as histórias e as personagens vivas, não apenas metaforicamente, contando e recontando suas histórias, mas protegendo-os fisicamente em sua biblioteca. A Natanael competia manter o segredo e



assumir o lugar de sua tia, contudo, para isso, deveria ler uma fórmula mágica⁵. Eis que surge o primeiro obstáculo: Natanael não sabia ler. Sem o guardião, as personagens e suas histórias desapareceriam e mais nenhuma criança as conheceria. Uma grande responsabilidade para um menino de apenas sete anos.

Revoltada com “o novo guardião que não sabia ler”, uma bruxa resolveu encolhê-lo, tornando a missão do menino cada vez mais difícil.

Os livros acabam sendo vendidos, retirados da biblioteca e, para salvá-los, o herói, agora minúsculo, parte em “viagem” pela praia para conseguir ajuda. Ele é auxiliado por Alice (do país das Maravilhas), que também passou por essa experiência de crescer e encolher, por seu coelho e um ogro divertido. Enfrentam e superam vários desafios, como, por exemplo, escapar de um bebê e de um siri, gigantes nesse contexto.


Graças à tia Eleanor e suas contações de histórias, Natanael conhecia vários enredos e personagens, e nutria uma admiração especial por Alice, que se tornou sua amiga, auxiliou-o em sua jornada e o encorajou a cumprir seu destino: Ler a fórmula mágica, tornar-se guardião de fato e manter a literatura infantil viva.

Há de se considerar algumas temáticas pertinentes suscitadas por essa animação, a citar a aquisição de leitura como um rito de passagem, a contação de histórias basilar para a formação do leitor literário, assim como o resgate e a valorização dos clássicos da literatura infantil.

Note-se que essa valorização da literatura se faz pela intertextualidade constante, em exercício de estilização, já a partir do próprio título “A casa dos contos de fadas”. Vários personagens de clássicos infantis atuam nesse ambiente, como Alice, Pinóquio, Chapeuzinho Vermelho, o lobo, além de bruxas, ogros, piratas, entre outros, interagindo entre si em uma miscelânea criativa.

Como dissemos, a aquisição da leitura assemelha-se a um ritual de passagem, pois é preciso ler a fórmula mágica: “Não é porque é inventado que não existe” para se tornar o guardião da literatura. O herói parte em sua jornada rumo a seu amadurecimento. Natanael precisa ler para crescer, para amadurecer. Eis um mito recriado e vivo, basta acreditar.

⁵ *Ce nes pas parce que c'est invente que ça n'existe pas*. Tradução livre: Não é porque é inventado que não existe



De forma sucinta, relembremos que o mito é uma narrativa primordial, inicialmente transmitido de forma oral, que revela num determinado momento histórico a necessidade que os seres humanos têm de compreender o universo como um todo. Segundo André Jolles:

O homem pede ao universo e aos fenômenos que se lhe tornem conhecidos; recebe, então, uma resposta, recebe-a como responso, isto é, em palavras que vêm ao encontro das suas. O universo se cria assim para o homem, por pergunta e resposta, tem lugar a forma a que chamamos mito (JOLLES, 1976:88)


O mítico está na raiz do maravilhoso, o qual se evidencia nesse enredo. Segundo Meletínski, tanto Propp como Lévi-Strauss reconheciam as semelhanças entre mito e o conto maravilhoso:

Propp qualifica o conto maravilhoso como mítico (em última instância, o mito estaria na gênese do conto maravilhoso), Lévi-Strauss considera o conto como um mito ligeiramente “enfraquecido” (PROPP, 1997:15)

O maravilhoso está presente não só no resgate dos contos e de suas personagens, ou mesmo pela presença de elementos sobrenaturais e encantos, mas também por sua estrutura e invariantes típicas de um conto maravilhoso. Tomando como base o método proposto por Propp e a semântica estrutural de Greimas, a professora Nelly Novaes Coelho sintetiza as invariantes típicas aos contos populares e maravilhosos em cinco principais: desígnio (objetivo), viagem, obstáculos ou desafios, mediação e conquista do objetivo. (COELHO, 1978:100-5). Invariantes essas passíveis de se observar nessa animação francesa.

Natanael possui um desígnio, tornar-se o novo guardião da literatura infantil, mas há vários obstáculos a transpor. O primeiro e principal deles é não saber ler, sua fraqueza, explicitada constantemente por sua irmã mais velha que insiste em humilhá-lo, repetindo constantemente em tom debochado: “Não sabe ler, não sabe ler, não sabe ler.”

Sob um encanto, torna-se minúsculo e parte em viagem pela praia para conseguir ajuda. Para alcançar seus objetivos, Natanael passa por vários desafios, como, por exemplo, enfrentar um siri-monstro munido de um simples fósforo recebido pela menininha de Andersen, a do conto *A vendedora de fósforos*. A mediação ocorre pela



materialização da personagem Alice, que o acompanha na jornada e o incentiva a prosseguir. Ao final, a irmã também o auxilia, levando-o aos livros perdidos. Finalmente, o herói cumpre seu desígnio, consegue ler a fórmula mágica e assume sua missão de guardião.

Até o momento, observamos as relações de “A casa dos contos de fadas” com o mito e o maravilhoso, o que já contribui para a aproximarmos da ficção de fantasia. Vejamos outros aspectos pertinentes para o gênero.

Vimos que a magia é fundamental para a ficção de fantasia e torna-se evidente não só quando personagens de papel e tinta ganham vida, mas também quando Natanael é encantado, tornando-se minúsculo.

O sobrenatural é aceito pelo protagonista, por sua irmã e pelo público. Os pais nem desconfiam do que acontece. Há um mundo (sub) criado além do nosso mundo, que coexiste com o nosso, um lugar secreto, uma biblioteca em que os personagens infantis convivem e são protegidos por uma criança. É uma narrativa envolta pelo maravilhoso, cujo herói segue sua jornada em busca de seus objetivos, enfrentando toda sorte de obstáculos até alcançar seu destino.


Não há um portal, sendo que é o insólito que irrompe a narrativa. Se considerarmos as classificações de Mendlensohn, “A casa dos contos de fadas” pode ser considerada uma ficção de fantasia *intrusiva*, ou seja, quando o enredo se desenvolve no mundo primário ou natural e há uma irrupção do elemento sobrenatural. No caso, o sobrenatural se configura na existência de um mundo mágico e secreto do qual o protagonista se torna guardião.

Há a fabricação de um mito, mitopeia, renovado por gerações a partir da leitura de uma fórmula mágica. Natanael é o guardião de um mundo secreto e essencial para a sobrevivência da literatura infantil, um mundo verdadeiro, pois “ não é porque é inventado que não existe”.

Referências Bibliográficas

ARANTES, Judith Ronioli. *Fantasy e mito em o Silmarillion de J. R. R. Tolkien* – Tese de doutoramento. Universidade Mackenzie. São Paulo, 2016.

ARMITT, Lucie. *Fantasy Fiction: An Introduction*. New York : Continuum, 2005.

- 
- CAMPBELL, Joseph. *A jornada do herói*. São Paulo: Ágora, 2003
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise e didática*. 6.ed. São Paulo: Ática, 1978.
- DEWAN, Pauline. *The Art of Place in Literature for Children and Young Adults: How Locale Shapes a Story*. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2010.
- FRITSCH, Valter Henrique. “Atravessando limiares: simbologias de passagem no romance de fantasia”. *Revista Recorte*, v. 11, n. 1, 2014.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London and New York. Routledge, 1981.
- JEHA, Júlio. “A semiose da fantasia literária”. *Revista Signótica*. V. 12. P. 117-136; 2001.
- JOLLES, André. *Formas simples*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- MENDLESOHN, Farah; JAMES, Edward. *A Short History of Fantasy*. Oxfordshire: Libri Publishing, 2012.
- PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Tradução Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- RAYMENT, Andrew. “The Problem of Defining Fantasy Literature” in *Fantasy, Politics, Postmodernity: Pratchett, Pullman, Miéville and Stories of the Eye*. Rodopi, 2014.
- SEMMELMANN, Cristina Casagrande de Figueiredo. *Em boa companhia: a amizade em O senhor dos Anéis*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Sobre histórias de fadas*. Conrad Editora do Brasil, 2006.

UMA FÁBULA DE DINO BUZZATI¹

Mariarosaria Fabris (USP)²

Resumo: O escritor italiano Dino Buzzati é mais conhecido entre nós pelo romance *O deserto dos tártaros* (1940) e por sua narrativa breve. *A famosa invasão dos ursos na Sicília* (1945) é considerada, em geral, sua única incursão na literatura infanto-juvenil. É um livro ilustrado pelo próprio autor, que se impõe pela criatividade que cativa o leitor, graças à complexa riqueza da interação entre palavras e imagens.

Palavras-chave: Literatura italiana; Literatura infanto-juvenil; Dino Buzzati; *A famosa invasão dos ursos na Sicília*; Livro ilustrado

Mais conhecido por seus numerosos contos e, principalmente, pelo romance *O deserto dos tártaros* (1940), Dino Buzzati, em 1945, publicava *A famosa invasão dos ursos na Sicília*, considerada em geral, sua única incursão na literatura infanto-juvenil, embora *Barnabo delle montagne* (1933) e *Il segreto del Bosco Vecchio* (1935) também sejam arrolados por alguns autores nesse gênero.

A famosa invasão dos ursos na Sicília narra a história de Leôncio, rei dos ursos, o qual, ao ter seu filhote capturado por dois caçadores, prefere dizer a seu povo que o pequeno havia morrido ao cair de um penhasco. Os anos passam, até que um dia, quando a fome aperta por causa de um inverno muito rigoroso, o rei aceita a sugestão de seus súditos de descerem para a planície, em busca de comida, nem que, para isso, tenham que enfrentar os homens.

Começa, assim, uma atribulada viagem de iniciação, pois as boas feras terão de superar muitos obstáculos antes de alcançarem seu objetivo: lutar contra o aguerrido exército do Grão-Duque; repelir o ataque das hostes do Senhor de Molfetta, formadas por javalis treinados para a guerra, que um mago transforma em balões; confraternizar com os espíritos de uma cidadela endemoninhada, para cujo castelo em ruínas os havia atraído o mago, na esperança de assustá-los; escapar, não antes de uma hecatombe, das garras do enorme e terrível gato-papão, trancado por um ogro numa jaula em seu castelo; expugnar a fortaleza que protegia a capital do grão-ducado; aguentar o baque pela aparente morte do reencontrado filho do rei, atingido por um disparo do Grão-Duque para vingar-se da derrota sofrida.

¹Versão concisa do artigo “A fabulosa incursão de Dino Buzzati na literatura infantil”, escrito para o dossiê “O livro ilustrado para crianças e jovens” do vol. 8 de *Pensares em Revista* (UERJ-FFP).

²Pós-doutora, docente aposentada do Departamento de Letras Modernas (FFLCH/USP). Contato: neapolis@bol.com.br.

Com a eliminação do Grão-Duque, crivado de balas, e a ressurreição do jovem urso começam os festejos pelo reinado de Leôncio, que passa a governar o território conquistado. E lá se vão treze anos, durante os quais, para desgosto de seu rei, muitos dos ursos instalados na cidade haviam adquirido os hábitos dos homens. Coisas estranhas começam a acontecer no reino, mas, apesar das evidências e dos avisos, Leôncio prefere imputar a culpa aos homens, até que, alertado por um bilhete de um urso fiel, se dirige, incógnito e disfarçado, a uma casa clandestina de jogos, onde, para seu espanto, encontra o filho. O soberano, finalmente, resolve convocar todos os súditos, homens e ursos, mas o astuto camareiro-mor, o distrai de seu intento, mostrando o projeto de uma estátua faraônica a ser erguida em sua homenagem. Envaidecido, o rei esquece seus propósitos, mas, quando o monumento está quase pronto, surge uma ameaça para a cidade: uma enorme serpente marinha, que assusta a todos. Leôncio se apressa a enfrentá-la e consegue atingi-la com um arpão, enquanto outros ursos disparam, dentre eles o camareiro-mor, que atira nas costas de seu senhor, sendo em seguida decapitado. Mortalmente ferido, o rei pede a seu povo que abandone a cidade e suas fúteis tentações e que volte para as montanhas, onde quer ser sepultado.

A fábula foi criada no período final da Segunda Guerra Mundial, antes em forma de desenhos, depois enquanto narrativa. Sua versão original, dividida em duas partes, *A famosa invasão dos ursos* e *Velhos ursos, adeus!*, havia sido divulgada no periódico infantil *Corriere dei piccoli*, entre 7 de janeiro e 18 de fevereiro (capítulos um a sete da primeira parte) e entre 8 e 29 de abril de 1945 (capítulos catorze a dezessete da segunda, que permanecerá incompleta). Cada um dos onze capítulos se espalhava por oito páginas e era acompanhado de uma grande ilustração colorida e pequenos desenhos também coloridos, que, ao ocuparem dois terços da página, sobrepujavam o texto.

A publicação foi interrompida de vez durante o conturbado período que se seguiu ao término do conflito armado na Itália (25 de abril) e, para ser editada em livro, passou por uma cuidadosa revisão. Parte dos desenhos originais foi eliminada, a fábula foi reescrita pelo autor em tons mais leves, com a fusão das duas partes (a primeira mais épica; a segunda mais reflexiva), a introdução das estrofes e a expansão da cronologia dos acontecimentos de cinco para treze anos; ademais, a obra recebeu o acréscimo da apresentação das personagens e dos cenários, colocada antes da trama propriamente dita, e o novo local da ação (da Maremma, região costeira entre a Toscana e o Lácio, passa-se para a Sicília) levou à mudança no título.

O fato de *A famosa invasão dos ursos na Sicília* ter sido concebida e reelaborada em 1945 levou a muitas conjecturas sobre de que invasão se tratava e quem eram os ursos, ou seja, a associações com os fatos políticos e bélicos da época. Interpretações possíveis, mas, às vezes, um pouco forçadas, dado que pressupõem uma correspondência exata entre a fábula engendrada e os acontecimentos que abalaram a Itália naquele período. Alguns intérpretes da obra buzzatiana atiraram em muitas direções, a esmo, sem atingir um alvo específico, quando talvez, como aponta Silvana Cirillo (TRUGLIO, 2011), o escritor quisesse apenas “evadir daquela realidade cinzenta projetando-se naquela sem dúvida mais colorida e atraente do mundo... dos desenhos e das ilustrações”.

Além disso, as conjecturas são irrelevantes para os leitores de hoje, para os quais o que se impõe é a força da fábula buzzatiana. Como sublinha Giulio Carnazzi (2002, p. XXIV):

É grande a tentação de insistir sobre as referências à atualidade, de perseguir as possíveis correspondências entre as guerras dos ursos e os trágicos acontecimentos daqueles anos. [...] Mas, cuidado para não forçar o sentido desses indícios; em *A famosa invasão dos ursos na Sicília* contam mais os achados de uma verve narrativa que é livre sem ser gratuita, a revisitação paródica de lugares romanescos consolidados e aquele cativante veio de ironia e humorismo que permanecerá como marca de largos trechos da obra buzzatiana. Na sempre variada e cambiante posologia com a qual Buzzati combina os dados da invenção, da fabulação e da alegoria, o que prevalece aqui é a reivindicação do prazer de narrar.

E o prazer da leitura, que poderá ser compartilhado por leitores de todas as idades, como observa Francesca Lazzarato (2011, p. 146-147):

Para as crianças, eis o encanto de inúmeros achados e surpresas, da aventura e do fabular, da magia e do enredo, de um delicado e irresistível humorismo, do arrepio provocado pela aparição de monstros e fantasmas, mas também a profundidade de uma mensagem que não tem nada de premeditado, nem exhibe estigmas pedagógicos de nenhum tipo: porque esta é uma história sobre a coragem autêntica, sobre a amizade e a generosidade, sobre a importância de não se render ao luxo e ao poder, sobre a necessidade de cada um ser ele próprio e fazer o máximo, independentemente de como caminham as coisas.

Para os adultos, ao contrário, representa a possibilidade de superar o limiar da infância toda vez que se desejar, sem abusar da nostalgia e do infantilismo, desfrutando, além do mais, dos múltiplos níveis de leitura de uma pequena obra perfeita e alegre, na qual são identificáveis quase todos os temas fundamentais de Buzzati “para adultos”, desde que seja legítima uma distinção desse gênero, quando se fala de “um autor em que as competências do humorista, do fabulador, do trágico são na realidade complementares e interdependentes”³.

³Na parte final desse trecho, a autora está citando CARNAZZI (2002, p. XXIII).

O que acresce o prazer da leitura são as ilustrações que o escritor havia criado antes de urdir a trama que as complementa. Adepto da pintura narrativa, Buzzati tinha concebido uma série de tábuas coloridas e desenhos de vários tamanhos para contar a saga dos ursos. Quase sempre, a pequena figura que fecha cada capítulo remete à imagem de abertura, mas, quando isso não acontece, ela se refere a algum outro elemento presente naquele trecho da história. As ilustrações coloridas são as que se sobressaem pelo apuro do traço, pelo agenciamento espacial da composição, pela distribuição harmoniosa dos volumes, pela atenção dada aos detalhes, pela feliz escolha das cores e pelo equilíbrio dos tons. Cada uma dessas imagens alude sempre ao acontecimento mais importante, e, quando há mais de uma no mesmo capítulo, a segunda se liga a outro momento significativo.

Em várias ocasiões, o narrador chama a atenção do leitor para o que é representado. As imagens acabam sendo reiterativas em relação à trama, ao ilustrarem o que nela é contado e, no caso das coloridas, estas trazem nas legendas o resumo do texto a que alude a representação (de tanto em tanto, com o acréscimo de algum detalhe) e pequenos desenhos que a sintetizam. É como se cada passagem a que elas se referem fosse narrada quatro vezes (e até mais, quando as estrofes ecoam trechos em prosa), numa interação constante entre a linguagem verbal e a visual. Há momentos em que as tábuas funcionam como uma espécie de elo entre o que já foi exposto e o que será relatado ou descrito em seguida.

A capacidade de englobar numa única composição vários momentos de uma trama será uma característica constante na obra pictórica de Buzzati, principalmente naqueles quadros em que a simbiose entre imagem e palavra se faz presente e que ele denomina *As histórias pintadas*, cuja fatura o ocupará nas décadas de 1950-1960. Essa continuidade narrativa não era uma inovação, pois já havia sido empregada nos hieróglifos egípcios, nos sarcófagos romanos e retomada por pintores como Masaccio, Paolo Uccello e Piero Della Francesca. Ou, ampliando mais o espectro e mapeando a genealogia das histórias em quadrinhos, vale lembrar que, desde a época das cavernas até o advento da arte abstrata, o ato de pintar sempre esteve ligado a uma narração, principalmente quando contou histórias para uma multidão de iletrados (DORFLES, 2005, p. 4; TRUGLIO, 2011).

Referências eruditas, sem dúvida, fazem parte do universo de Buzzati por sua formação e isso é atestado por outras ilustrações que dialogam com obras consagradas.

Por exemplo, os vagalhões dos quais emerge a serpente marinha evidenciam sua ligação com a estampa *A grande onda* (1830 ou 1831), de Katsushika Hokusai; as silhuetas pretas das bailarinas e do urso equilibrista, que emulam sombras chinesas, parecem inspirar-se também na *Cinderela* (1919), de Arthur Rackham, ilustrador de clássicos da literatura infanto-juvenil, cujas obras haviam encantado o pequeno Dino; os pássaros que sobrevoam as altas torres durante a confraternização entre ursos e espectros, bem como a solitária ave noturna que acompanha os passos de Leôncio rumo à casa de jogos, têm ascendentes ilustres nos animais voláteis que circundam um homem repousando em *O sono da razão produz monstros* (1797), de Francisco Goya; a cidadela endemoninhada, com seus edifícios periclitantes, e a soturna caminhada do rei em busca do cassino clandestino evocam estilemas e atmosferas do Expressionismo alemão, principalmente o cinematográfico.

Por outro lado, não se pode esquecer que Buzzati não desdenhava gêneros mais populares, como pode ser constatado por suas leituras de livros para adolescentes – em 1971, ele prefaciará os dois primeiros volumes das aventuras de Tarzan, criadas pelo escritor norte-americano Edgar Rice Burroughs a partir de 1912 – e gibis, como os do Pato Donald, como atesta, aliás, o parentesco entre a criatura marinha de *A famosa invasão dos ursos na Sicília* e aquela desenhada pelo cartunista estadunidense Carl Barks em *O encantador de serpentes* (1951). No prefácio de *Vita e dollari di Paperon de' Paperoni* (*A saga do Tio Patinhas*), em 1968, o escritor havia declarado seu encanto pelos quadrinhos, que considerava “uma das maiores invenções narrativas dos tempos modernos”, acrescentando ainda sua apreciação pelo velho milionário pão-duro e seu desastrado sobrinho: “Sua estatura, como seres humanos, não me parece inferior à dos famosos personagens de um Molière, de um Goldoni, de um Balzac ou de um Dickens” (V.A., 2005, p. 11).

O convívio entre a cultura erudita e a popular caracteriza também o texto de *A famosa invasão dos ursos na Sicília*, em que partes rimadas e trechos em prosa se alternam. Lembrando que essa obra foi definida “uma balada repleta de maravilha”, Elisa Martini aponta, dentre suas fontes literárias, poemas de cavalaria – *Orlando enamorado* (1483-1495), de Matteo Maria Boiardo, e *Orlando furioso* (1516-1532), de Ludovico Ariosto – e outras manifestações como as composições dos jograis, as canções de gesta, as romances, formas baseadas na oralidade, em que o público era convidado a escutar as histórias contadas. E o narrador do livro de Buzzati (2011, p. 15) faz o mesmo convite aos leitores, em várias ocasiões, como no trecho inicial da fábula, cujos versos emulam

com leveza o tom épico das obras nas quais se inspiraram: “Agora vamos ouvir prestando bem atenção / dos ursos na Sicília a famosa invasão”.

Se reiterados convites a olhar para as imagens quebram a ilusão criada pela fabulação, porque obrigam o leitor a atentar para “a materialidade do livro” (TRUGLIO, 2011), o mesmo acontece com os convites à escuta, que o arrancam de um ato isolado, a leitura, para integrá-lo num círculo maior de ouvintes (que podem ser solicitados a manifestar-se), no qual também o narrador está implicado, principalmente pelo emprego constante da primeira pessoa do plural.

Um narrador onisciente, o qual, por conhecer a trama antes do que o leitor, se diverte, com certa irreverência, diante da perplexidade deste quando há uma discrepância entre o texto e a imagem que está observando. O que o narrador conhece, porém, é o que lhe foi transmitido, por sua vez, por um ancião, que assim lhe responde ao ser indagado sobre umas pedras abandonadas no canto de um jardim: “– Mas como? – Não sabe, senhor? São os restos de uma estátua antiga. Vê? No tempo dos tempos... E começou a contar” (BUZZATI, 2011, p. 129).

A presença de um guardião da memória confere de vez o estatuto de ouvinte também ao narrador e assegura a continuidade da transmissão de uma história, que se perde na bruma dos tempos, para a geração seguinte. Uma transmissão que, seguindo a tradição dos contos populares, é oral antes de ser escrita. Por isso Buzzati faz da oralidade o traço dominante da linguagem empregada nesse livro e, para tanto, opta por uma língua comunicativa, clara, de uma rigorosa simplicidade, sem termos rebuscados, quase perto da fala do dia a dia, mas não isenta de poeticidade. A oralidade se faz presente não só nos trechos em prosa, bem como nos versos, os quais, mais do que nas formas literárias arroladas por Martini, levam a pensar nas *filastrocche*, ou seja, naquelas cantigas infantis que, com seu ritmo acelerado, suas rimas simples, às vezes assonantes, em que as palavras parecem perseguir-se de um verso para outro, embalam também a infância do escritor.

A presença da morte em algumas *filastrocche* mostra que ela não era estranha às brincadeiras infantis como contraponto à vida e é sobre o confronto entre essas duas realidades que Buzzati estrutura sua fábula. Prenunciada nas várias baixas que os ursos sofrem nas lutas travadas, a morte, porém, não é assustadora, pois permite o reencontro com os que se foram, tanto na festa macabra, quanto no momento em que Leôncio se despede da vida.

A volta dos ursos ao espaço edênico das velhas montanhas de onde partiram, levando consigo o bem-amado rei, mais do que representar uma utopia regressiva, talvez

seja uma constatação de que a vida nada mais é do que uma viagem rumo à morte, pois é esta que lhe dá sentido e permite ao homem reintegrar-se no cosmos.

Disso deriva a circularidade da fábula narrada, a qual, quando começa, já tem um fim traçado, e, quando termina, volta ao início, ao princípio de tudo. Essa reflexão sobre a inelutabilidade do destino do homem é serena, porque o escritor, além de não temer “a querida morte” (BUZZATI, 2010, p. 112), se dirige aos mais jovens. Ela, porém, não deixa de ter algumas pinceladas de melancolia, como quando os ursinhos se despedem das crianças, único momento em que Buzzati põe em cena o público ao qual a obra se destinava.

Quando *A famosa invasão dos ursos na Sicília* foi gerada, a literatura italiana trilhava outros caminhos, com a afirmação do neorealismo e suas histórias da vida real, quase documentais. O escritor, no entanto, sempre foi um *outsider*, pois o fato de não pertencer a nenhuma corrente artística lhe deu uma margem de liberdade incomum. Consequentemente, ao escrever preferiu afastar-se da representação da realidade, o que, no entanto, não significou dar-lhe as costas, pois é das dobras da realidade que Buzzati faz brotar, sem carregar nas tintas, aqueles elementos dissonantes que põem em xeque a racionalidade, que desencadeiam o insólito. Por isso o recurso constante à alegoria que lhe permite refletir sobre a sociedade e o presente, mesmo nas fábulas aparentemente mais inocentes. Dessa forma, a ficção é transformada em realidade outra, paralela à dos fatos concretos do dia a dia. O que Buzzati propõe é cruzar a fronteira que separa o cotidiano do fantástico e cabe a nós, leitores – crianças ou adultos –, a decisão de embarcar nessa viagem rumo à magia da ficção.

Referências:

BUZZATI, Dino. *A famosa invasão dos ursos na Sicília*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Berlendis & Vertecchia Editores, 2011.

BUZZATI, Dino. *Poema a fumetti*. Milano: Mondadori, 2010.

CARNAZZI, Giulio. Introduzione. In: BUZZATI, Dino. *Opere scelte*. Milano: Mondadori, 2002, p. VII-L.

DORFLES, Gillo. Il fumetto tra disegno e racconto. In: GIANNETTO, Nella; GALLINA, Manuela (org.). “*Poema a fumetti*” di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografie e arti visive. Milano: Mondadori, 2005, p. 3-8.

LAZZARATO, Francesca. Um livro para todos. In: BUZZATI, Dino. *A famosa invasão dos ursos na Sicília*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Berlendis & Vertecchia Editores, 2001, p. 133-153.

TRUGLIO, Maria. Dino Buzzati's La famosa invasione degli orsi in Sicilia and the possibilities of children's literature. *California Italian Studies Journal*, ano 2, n. 2, 2011. Disponível em: <<http://escholarship.org/uc/item/1963d93x>>. Acesso: 13 jul. 2016.

V.A. I fumetti e le immagini che cambiarono l'Italia. In: GIANNETTO, Nella; GALLINA, Manuela (org.). *"Poema a fumetti" di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografie e arti visive*. Milano: Mondadori, 2005, p. 9-36.

O JOVEM LEITOR E SUA RELAÇÃO COM AS AULAS DE LITERATURA: UMA PROPOSTA DE RECONQUISTA ATRAVÉS DE OBRAS CLÁSSICAS E SUAS RELEITURAS

Noêmia Coutinho Pereira Lopes (FADISA/Colégio São Mateus)¹
Rita de Cássia Silva Dionísio Santos (UNIMONTES/USP)²

Resumo: Este trabalho analisa, comparativamente, as obras *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (Editora Moderna, 2015) e *Dona Casmurra e seu tigrão*, de Ivan Jaf (Editora Ática, 2005). O diálogo entre as obras possibilita entrever, na elaboração dos pares Bentinho e Capitu (em Machado) e Barrão e Lu (em Jaf), de que forma a primeira narrativa foi reconstruída na obra contemporânea, bem como oferece ao leitor um novo olhar para os sentidos do texto clássico. Para isso, foram utilizados os postulados de Bruno Carneiro Lira, Mirna Pinsky – além de teorias comparatistas.

Palavras-chave: Machado de Assis; *Dom Casmurro*; Ivan Jaf; Literatura Juvenil; Literatura Comparada.


Introdução

Como professores de literatura, partilhamos, com tantos outros, uma lúcida preocupação a respeito dos rumos dessa disciplina em currículos escolares (na educação básica e na graduação em Letras) e os desdobramentos que aulas bem – ou não – ministradas podem acarretar na formação desse aluno de hoje, enquanto cidadão. Como aclarou Mirna Pinsky, “[o] que veio primeiro foi o encantamento pelas palavras de outros” (PINSKY, 2010, p. 83).

É de conhecimento de todos que a sociedade está bem diferente hoje se comparada há 10 anos; imaginem essa mesma comparação, se observarmos quando nós, aqui presentes, estávamos nas séries finais do Ensino Fundamental. Falar de mudança do cenário nesse tempo é, certamente, algo do campo do pleonasma. O problema é que muitas práticas pedagógicas continuam as mesmas de anos atrás. Assim, oportunidades de repensarmos a literatura para os jovens são momentos ímpares para aperfeiçoamento,

¹ Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes. Professora da graduação em Direito na Faculdade de Direito Santo Agostinho. Professora de Literatura no Colégio São Mateus. noemiacoutinho@hotmail.com

² Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília-UnB; mestre em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais-UFG. Professora da graduação em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras: Mestrado em Estudos Literários e do Mestrado Profissional em Letras-PROFLETRAS da Universidade Estadual de Montes Claros-UNIMONTES. Membro do Grupo de Trabalho Vertentes do Insólito Ficcional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística - ANPOLL. Membro do Grupo de Pesquisa Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens (FFLCH-USP/CNPq).



como também para se compartilhar ideias e olhares, afinal, acreditamos no poder transformador da educação e isso nos conforta muito. Como pontuou Bruno Carneiro Lira, em seus estudos sobre educação,

[f]az-se necessário, primeiramente, formar um professor com competências para os novos anseios da educação. Gerenciar a formação acadêmica e continuada dos profissionais do ensino é uma responsabilidade de grande desafio. Dentro da escola, o documento norteador é o Projeto Político Pedagógico (PPP), que consolida informações e procedimentos para os docentes de determinada instituição, juntamente com os conteúdos eleitos pela comunidade científica, como também as demandas contextuais das salas de aula. Esses três pilares devem constituir a formação básica do professor deste século (LIRA, 2016, p. 97).


Apresentação feita, passemos ao trabalho.

Livros de outrora para público atual

Muitos leitores, principalmente os jovens, quando se deparam com livros escritos em outras épocas, como o objeto de estudo do presente trabalho – século XIX –, assustam-se com a distância espaço-temporal que os separa da narrativa. Entra em cena o trabalho de releituras, apresentando ao leitor do século XXI a trajetória de como chegamos até aqui, em propostas contextualizadas, porém sem perder a essência das reflexões presentes nas obras originais.

Nessa perspectiva, a presente reflexão debruça-se sobre as obras *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, publicado em 1899, e *Dona Casmurra e seu tigrão*, de Ivan Jaf, publicado em 2005, buscando identificar aspectos relativos ao cruzamento dessas histórias, de como se espelham e trazem reflexões e questionamentos quando aceitamos o convite de ler pelos olhos dos personagens ainda nos dias de hoje, quer seja pela temática, quer pela abordagem.

Dom Casmurro, grande obra do Realismo brasileiro, traz aos leitores o cotidiano de uma típica família burguesa, em que muitos talvez possam se reconhecer. Ingredientes como as descobertas do amor entre adolescentes, jogos de interesse de classes sociais diferentes e pitadas de ironias que se viralizam nos discursos de um narrador sagaz se nos oferecem como inesgotáveis desdobramentos de um tempo. *Dona*




Casmurra e seu tigrão traz a público um conflito semelhante envolvendo os protagonistas das duas narrativas. Como são jovens e, quer no século XIX, quer agora, vivem os dilemas do amor, junto com suas inseguranças e descobertas, dentre outros conflitos.

Como metodologia de abordagem, propomos um recorte nas obras, analisando alguns da segunda narrativa em que aparecem excertos da primeira, como base para a elaboração textual da narrativa contemporânea de Jaf. Em *Dom Casmurro*, temos Capitu e Bentinho. Em *Dona Casmurra e seu tigrão*, Barrão e Lu. Os quatro personagens vivem conflitos relacionados ao amor, sendo Bentinho um apaixonado por Capitu, mas após uma suspeita de traição, envolvendo agora o melhor amigo dele, Escobar, passa a viver uma dúvida: afinal, de quem seria o filho de Capitu? Isso, se analisarmos nessa perspectiva; no entanto, não podemos nos esquecer de que, por se tratar de Machado de Assis, pensar a obra do ponto de vista de uma possível traição é mesmo apenas uma das infinitas possibilidades de leitura desse romance. Porém, como já mencionado, não é esse viés o objetivo de análise do presente trabalho.

Na outra ponta, encontra-se o personagem Barrão que, desconfiado de uma possível traição de sua namorada, Pâmela, dirige-se à biblioteca do colégio em busca de um computador para descobrir qual o significado da palavra Capitu ao ouvir amigos comparando-a à personagem machadiana. Lá ele encontra a bibliotecária Lu, que também está envolta em uma desconfiança sobre o namorado e, juntos, empreendem uma tarefa detetivesca para compreender o que se passa com seus parceiros, enquanto se aproximam na medida em que se percebem enfrentando situações semelhantes também à dos personagens criados por Machado de Assis.

Na obra de Ivan Jaf, percebemos uma aproximação dos enredos em forma de paráfrase. Segundo Affonso Romano de Sant'Anna, paráfrase “é a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita” (SANT'ANNA, 2007, p. 17). No entanto, ressalta-se que em *Dona Casmurra e seu tigrão*, não é narrada a mesma história e, sim, uma mesma situação. O que é parafraseado no livro é a ideia da dúvida sobre a possível traição – aliás, motivo sobre o qual se estruturam tantas outras produções. Desde esse ponto, o que se percebe é que a narrativa parece estar tensionada entre paráfrase e estilização, uma vez que não há discordância de ideias, e sim uma fusão de vozes, ora trazendo o século XIX para a atualidade, ora voltando o olhar do



século XXI para situações de XIX. Exemplo dessa afirmação é constatada quando se nota que a sociedade que circunda os personagens em ambas as obras, num movimento atemporal, parece a mesma. Tal tipologia intertextual que agora propomos ainda é embrionária, uma vez que são muitas as variáveis por que passam os textos, bem como possibilidades de interpretação, ou como postula Tânia Franco Carvalhal,

[...] quando começamos a tomar contato com trabalhos classificados como “estudos literários comparados”, percebemos que essa dominação acaba por rotular investigações bem variadas, que adotam diferentes metodologias e que, pela diversificação dos objetos de análise, concedem à literatura comparada um vasto campo de atuação (CARVALHAL, 2006, p. 5).

Na sequência, é possível notar que a segunda história não se faz um texto isolado, apenas parafraseado e estilizado de outro. E é aí que se faz pertinente uma tensão quanto à classificação do texto de Ivan Jaf. Há, na construção da obra, excertos do texto machadiano, o que traz verossimilhança ao leitor que acompanha o desenrolar dos fatos com os personagens Barrão e Lu. O leitor se coloca no lugar do personagem, que, por sua vez, coloca-se no lugar de Bentinho quando faz a leitura da obra de Machado de Assis, e a compara com a própria vida, identificando as mesmas situações ocorridas com Bentinho.

Dessa forma, temos uma ficção dentro de outra ficção – ou narrativas encaixadas (*mise-en-abyme*). Observemos o momento em que:

[...] [a] lembrança do primeiro beijo em Pâmela levou Barrão a um estado de angústia tão profundo que ele achou que não ia aguentar. Cada detalhe da biblioteca se tornava estranho e insuportável. A cadeira, os livros nas estantes, o lápis amarrado por um barbante, os arquivos, tudo parecia prestes a atacá-lo, tudo gritava contra ele.

Obrigou-se a prestar atenção no livro, para escapar dos próprios pensamentos, mas Bentinho estava como ele, ansioso, desarvorado, aflito. Leu:

Ao cabo de cinco minutos, lembrou-me ir correndo à casa vizinha, agarrar Capitu, desfazer-lhe as tranças e refazê-las e concluí-las daquela maneira particular, boca sobre boca.

Bentinho não se decidia.

Ideia só! Ideia sem pernas! As outras pernas não queriam correr nem andar.

As de Barrão também não saíam do lugar. Não podia agir como estava acostumado. Não com Pâmela. Não podia puxá-la e beijá-la à força. Seus músculos não podiam fazer nada.



Leu:

Era ocasião de pegá-la, puxá-la e beijá-la... ideia só! Ideia sem braços! Os meus ficaram caídos e mortos!

Barrão, paralisado como Bentinho, só podia continuar lendo. Também não tinha mais braços nem pernas. Só ideias. Como chegar até Pâmela? Como apagar o passado?

Por que Pâmela não o perdoava? Já se abrira, já dissera que agredira o tio por ciúmes, já se desculpara.

Ela não o perdoava porque tinha outro. Isso. Era a melhor maneira de se livrar de Barrão. Ela estava mesmo esperando por isso, que ele pisasse na bola, para acabar o namoro e ficar com o outro.

Bentinho foi mais forte. As pernas o levaram de volta à casa de Capitu. Tinha só um pensamento. Repetir a cena do beijo. Beijá-la de novo.

Peguei-lhe levemente na mão direita, depois na esquerda, e fiquei assim pasmado e trêmulo. Era a ideia com mãos. Quis puxar as de Capitu, para obrigá-la a vir atrás delas, mas ainda agora a ação não respondeu à intenção. Contudo, achei-me forte e atrevido.


Barrão não. Sentia-se fraco e covarde. O jiu-jítsu não servia para nada. Mas dessa vez Capitu resistia. Não queria o beijo.

Barrão sentiu uma ponta de alegria. Bem-feito. Bentinho insistia. (JAF, 2005, p. 64-65)

Como observado no excerto acima, as narrativas se cruzam à medida que há identificação do personagem Barrão com o que é relatado sobre Bentinho, em *Dom Casmurro*. Na cena reproduzida aqui, temos Barrão lendo Machado de Assis, ao mesmo tempo em que nós, leitores, acompanhamos as histórias dos dois e ainda nos colocamos no lugar ora de um, ora do outro. Essa imbricação dos textos, numa dobra de intertextualidade, ratifica a declaração de Carvalhal:

A compreensão do texto literário nessa perspectiva conduz à análise dos procedimentos que caracterizam as relações entre eles. Essa é uma atitude de crítica textual que passa a ser incorporada pelo comparativista, fazendo com que não estacione na simples identificação de relações, mas que as analise em profundidade, chegando às interpretações dos motivos que geram essas relações (CARVALHAL, 2006, p. 51).

Ainda como pontua Carvalhal, para uma análise sobre *Dona Casmurra e seu tigrão* como releitura de *Dom Casmurro* – a primeira, *a priori*, podendo ser percebida como paráfrase, estilização ou apropriação, conceitos esses desenvolvidos por Sant’Anna a partir da perspectiva apresentada por Bakhtin – exige pensar em que medida uma releitura pode ser considerada intertexto de outra obra e sobre qual viés. Se,




por um lado, temos paráfrase em uma situação que envolve os personagens, por outro, temos estilização, quando se observa outras vozes ecoando no texto. No entanto, ainda é possível tensionarmos um pouco mais essa dobra a partir do ponto em que fizemos outra leitura: agora, observando a construção de novas situações não apresentadas em *Dom Casmurro*, onde o conflito estava em um possível triângulo amoroso Bentinho, Capitu e Escobar. Já em *Dona Casmurra e seu tigrão*, além de Barrão, da namorada Pâmela e do amigo por quem Barrão nutre desconfiança (Paulão), entra em cena a figura de Lu. A garota, que vive uma desconfiança semelhante à experimentada pelo rapaz, encontra nas diferenças entre eles uma nova possibilidade de relacionamento, inexistente em *Dom Casmurro*. Assim, há duas histórias que se cruzam, uma terceira que o leitor de *Dona Casmurra e seu tigrão* acompanha e uma possível quarta história, quando ainda nos deleitando com a narrativa, também nos projetamos nos personagens, recordando dos tempos idos da descoberta do amor.

A propósito disso, Carvalhal menciona os estudos de T. S. Eliot nos quais ele problematiza que:

[...] nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, tem valor isolado. Seu significado, sua apreciação é feita em relação a seus antecessores. Não é possível valorizá-lo sozinho, mas é preciso situá-lo, por contraste ou comparação entre os mortos (ELIOT *apud* CARVALHAL, 2006, p. 62).

Como pontua Sant'Anna, na obra anteriormente referida, “a paráfrase é o grau mínimo de alteração do texto, e a estilização, o desvio tolerável. Entre elas há um parentesco evidente no eixo das similaridades” (SANT'ANNA, 2007, p. 48). A ideia da dúvida das personagens sobre a possibilidade de terem sido traídos por suas namoradas é a similaridade; o fato de ter a narrativa de Ivan Jaf tomado como ponto de partida a obra machadiana e trazer alguns pontos para o leitor do século XXI, como se ocorressem agora, seria a estilização. No entanto, perguntamo-nos: e o fato de se acrescentar um novo personagem ao núcleo central, alterando significativamente o paralelismo entre as obras, não seria uma criação, trazendo agora um novo olhar para o objeto, cuja classificação não se encontraria presa a categorizações fechadas, deixando esse de ser percebido como paráfrase ou estilização simplesmente?

Para Carvalhal, as considerações de T. S. Eliot



[s]ão ainda mais importantes quando se refere ao surgimento de uma obra nova que rompe com o que a antecederá. Diz, então, que a nova obra modifica a ordem existente ao alterar a nossa compreensão; assim, o que acontece quando uma nova obra de arte é criada, ocorre simultaneamente com todos os trabalhos de arte que a precederam. Desse modo, o passado pode ser alterado pelo presente tanto quanto este é dirigido pelo passado (CARVALHAL, 2006, p. 62).

Pontua ainda Carvalhal que

[c]ada obra lê a tradição literária, prolonga-se ou rompe com ela de acordo com seu próprio alcance. A noção de originalidade, vista como sinônimo de “geração espontânea”, criação desligada de qualquer vínculo com obras anteriores, cai por terra. Na verdade, os conceitos de originalidade e individualidade estão intimamente vinculados à ideia de subversão da ordem anterior, pois o texto inovador é aquele que possibilita uma leitura diferente dos que o precederam e, desse modo, é capaz de revitalizar a tradição instaurada. Essa capacidade de inverter o estabelecido, de instigar uma releitura, se dá graças à interação dialética e permanente que o presente mantém com o passado, renovando-o (CARVALHAL, 2006, p. 63).

Uma obra, por mais que tenha origem em outra, seja de temática ou de composição sintática, por aproximação ou por diferença, há de trazer um novo olhar, nova possibilidade de compreensão, de ser percebida. Identificarmos essas dobras no universo dos intertextos é voltar nosso olhar para o questionamento, para ressignificações. A proposta convencional é pregar uma etiqueta valorativa no texto lido, julgando-o bom ou não, o que acaba por aprisionar o raciocínio e limitar o campo de visão de outros leitores que, baseando-se nas opiniões alheias, entende que não vale a pena fazer a leitura.

Assim, pensamos que essa “babel de teorias”, como nomeia Tânia Carvalhal, é apenas uma entre as múltiplas abordagens possíveis de leitura dessas produções. Se há visões diferentes do mesmo objeto, é sinal de que há novos pontos de vista que devem ser considerados.

Dona Casmurra e seu tigrão, a nosso ver, configura-se uma interessante obra para o leitor jovem do século XXI, que ora brotando da semente plantada por Machado de Assis (semente esta que certamente se originou de outra), ora vestida com roupas da moda, a “cor local”, versão moderna, extrapola conceitos de intertextualidade a partir do viés paráfrase ou estilização, conquistando sua originalidade a partir das similaridades e



afastamentos se analisada com base em *Dom Casmurro*. Uma recriação é sempre uma nova criação.

A discussão aqui iniciada pretende ir um pouco mais além, abordando as estratégias utilizadas pelo autor da obra contemporânea na construção de seu enredo e do acréscimo de novos e pertinentes exemplos.

Nesse sentido, faz-se importante mencionar que, em uma sociedade plural e por vezes alienada e egoísta como a nossa, apresentar aos jovens leitores obras como essa, em que excertos e situações do livro “precursor” são a base da narrativa contemporânea, pode ser um grande atrativo para que adolescentes percebam que leituras de outras épocas não precisam, necessariamente, ser anacrônicas, esquisitas, sem sentido. Se a educação precisa de bússolas e chaves para que as aulas de literatura não se tornem momentos cansativos ou apenas lúdicos, releituras como essa podem ser um início e certamente, além do deleite.

O professor de literatura, como também um importante agente de transformação social, deve ser um observador atento da realidade na qual está inserido. Esta, cada vez mais se apresenta formada por indivíduos imediatistas, analfabetos funcionais e alienados, aos quais faltam habilidades e percepções sobre o que um texto literário, em sua potencialidade artística, pode proporcionar aos leitores de ontem e de hoje.


Nesse cenário atual, faz-se necessário que o professor de literatura repense novas abordagens para os livros indicados em sala de aula, buscando reaproximar esse jovem leitor de produções que considera antigas e ultrapassadas – os clássicos da literatura brasileira – os quais podem muito nos ensinar sobre a natureza do homem, em suas múltiplas subjetividades. E analisar uma obra voltando o olhar para além dos personagens, como aqui sugerimos, parece ser uma alternativa.

Referências bibliográficas

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Saraiva, 2009.

IVAN, Jaf. *Dona Casmurra e seu Tigrão*. São Paulo: Ática, 2005.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. 4.ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.



LIRA, Bruno Carneiro. *Práticas pedagógicas para o século XXI: a sociointeração digital e o humanismo ético*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

PINSKY, Mirna. *Os trilhos e o trem*. In: BRAIT, BETH. *Literatura e outras linguagens*. Org. São Paulo: Contexto, 2010.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007.

HISTÓRIAS DE CHAPEUZINHO, QUASE SEMPRE VERMELHO

Regina Michelli (UERJ)¹

Resumo: Dentre os vários contos escritos por Charles Perrault e pelos irmãos Grimm, o de Chapeuzinho Vermelho é responsável por propiciar releituras, no viés da intertextualidade, que apontam para a permanência da história no imaginário de seres humanos dos mais distintos tempos e lugares. O objetivo deste trabalho é elencar versões mais recentes à roda dessa história, centrando-se o foco em narrativas que primem por rever a configuração das personagens e a arquitetura narrativa.

Palavras-chave: Chapeuzinho Vermelho; contos da tradição; releituras contemporâneas

Chapeuzinho Vermelho foi meu primeiro amor. Sentia que se eu pudesse ter casado com Chapeuzinho Vermelho teria conhecido a perfeita bem-aventurança.

Charles Dickens

Quando pensamos na pós-modernidade (ou alta modernidade) deparamo-nos com uma ordem pós-tradicional, em que a dúvida se torna elemento distintivo e característica da razão crítica moderna. Fenômeno contraditório, marcado pela liquidez de estruturas, o pós-modernismo, na esteira de Hutcheon, “usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (1991, p.19), emergindo a “presença do passado” (1991, p.20), não de um passado nostálgico, mas problematizado pela reflexão crítica.

O diálogo, nesse processo de reelaboração do passado, revitaliza tempos e textos no “entrecruzamento de vozes” (PAULINO, 1995, p.8), processo que permeia a intertextualidade, termo criado por Kristeva para difundir as ideias de Bakhtin: a intertextualidade remete à recuperação de um texto por outro, absorvido e transformado por este que lhe é posterior. Em sentido mais amplo, uma rede de relações subjaz a um texto literário, produto que se constrói explícita ou implicitamente na interface com outros textos que lhe são anteriores - próximos ou distantes -, bem como na relação com o contexto cultural, efetivando-se tanto na produção quanto na recepção ativa dos leitores que carecem de (re)construir as possíveis significações evocadas no texto.

A concepção de Kristeva de um texto como mosaico de citações é igualmente encontrada em Umberto Eco, para quem todo texto resgata textos anteriores, “os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada” (1985, p.

¹ Mestre e doutora em Literatura Portuguesa (UFRJ), desenvolve pesquisa na área de Literatura Infantil e Juvenil. Contato: reginamichelli@globo.com.


20). Sobre o conceito de intertextualidade, Tania Carvalhal alerta que a repetição de um texto nunca é inocente, antes carregada de intencionalidade: “quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o re-inventa.” (2001, p.53-54).

A história de uma menina e seu chapeuzinho – ou capuz - vermelho parece ter encantamento sobremaneira diante de tantas outras que lhe são historicamente contemporâneas. O texto é frequentemente revisitado – parafraseado, parodiado -, constantemente reescrito. Novos discursos são produzidos à sua volta e nos levam a refletir sobre os sentidos e os lugares de representação dos textos fundadores, propiciadores de novas escrituras. Sobre a origem do conto, afirma-se

a antiguidade do tema, presente no mito grego de Cronos ou Saturno, na literatura latina: o deus do tempo engole os filhos logo ao nascerem, temendo ser destronado; Júpiter escapa, graças aos artifícios maternos, e posteriormente resgata os irmãos que saem do estômago do pai, enchendo-o de pedras, final semelhante ao encontrado na versão de *Chapeuzinho* dos irmãos Grimm. Citam ainda a existência da história latina *Fecunda ratis*, de Egberto de Lièges (1023), em que há a referência a uma menininha com uma manta vermelha, descoberta na companhia de lobos. (MICHELLI, 2006, p.1)

Um dos contos mais antigos de Chapeuzinho é o registrado por Charles Perrault, publicado na obra *Histórias ou contos do tempo passado, com moralidades*, em 1697. Os contos do escritor francês garantem o final feliz para as personagens principais exceto Chapeuzinho, que morre nas garras do lobo. A figura redentora do caçador aparece no texto dos irmãos Grimm, conto publicado em 1812 na obra *Contos de fadas para o lar e as crianças*. Nos Grimm, “Chapeuzinho Vermelho” apresenta a primeira história, em que a protagonista e a avó são salvas pelo caçador, mas, em seguida, há uma continuação em que as duas personagens, sozinhas, dão cabo do novo lobo.


Encontram-se referências a uma narrativa conhecida pelo título “A História da Avó”, acessível em *Contos de fadas* (TATAR, 2004, p. 334-335) e em *O grande massacre de gatos*, do historiador Robert Darnton (1986, p. 21-22), embora o desfecho seja diferente nas duas histórias: a menina burla o lobo na primeira, enquanto é devorada por ele na outra. A história apresenta uma personagem infantil que, ludibriada pelo lobo, come a carne da avó e bebe seu sangue. O livro *Chapeuzinho Vermelho – a verdadeira história*, de Antônio R. Almodóvar (2004), recupera parcialmente essa versão, publicada por Paul Delarue em 1951.



Reverberações das matrizes de Perrault e dos Grimm aparecem em traduções e adaptações brasileiras. Em *Contos da Carochinha* (1894), de Figueiredo Pimentel, temos “O Chapeuzinho Vermelho”. Monteiro Lobato (1882-1948) foi também responsável pela divulgação dos contos tradicionais em obras traduzidas e adaptadas por ele, como *Contos de fadas – por Perrault*, abertura com “A Capinha Vermelha”, e *Contos de Grimm*, com “A menina da Capinha Vermelha” também em primazia, além de *Novos Contos de Grimm*. Nos *Contos tradicionais do Brasil*, de 1946, recolhidos por Câmara Cascudo, há “O Chapelinho Vermelho”.

Voltemos nosso olhar especificamente à personagem. No estudo sobre esse elemento narrativo, Carlos Reis considera o conceito de figuração como “um processo ou um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais de feição antropomórfica, conduzindo à individuação de personagens em universos específicos, com os quais essas personagens interagem” (2015, p.121-122). Para o crítico português, a figuração é dinâmica, gradual, complexa, implicando um trabalho de semiotização que se desdobra por todo o texto, pois a personagem, ocupando lugar de destaque na narrativa, constrói-se progressivamente na e pela narrativa. Na figuração ficcional, Reis chama a atenção para a transcodificação, termo relacionado a interpretações que se efetivam principalmente em outras linguagens, como iconográficas, cinematográficas, televisas, ou em outros suportes e plataformas, para outros públicos. A transcodificação implica a refiguração de personagens, que são projetadas “*para fora* da ficção literária” (2015, p.33), numa dinâmica que aciona a circulação entre o mundo dito real e o ficcional. Esse processo ocorre com “Chapeuzinho Vermelho”. Novas versões - tanto em prosa, como registradas em outras linguagens - respondem pela permanência da história no imaginário de seres humanos dos mais distintos lugares e tempos.

Em quadrinhos, há histórias escritas por Maurício de Souza, como Mônica em “Chapeuzinho Vermelho” (2000) e “Vestidinho Vermelho” (2009), enquanto Magali protagoniza o livro *Chapeuzinho Vermelho* (2008). Entre os livros de imagens, encontram-se o de Maurício Venezia, *Chapeuzinho Vermelho do jeito que o lobo contou*, 1999, e o de Rui de Oliveira, *Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagens*, 2002. Ilustrações ao tema podem ser pesquisadas na tese de Daniela Bunn, disponível *online* (<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/95690>),



Uma obra interessante é a da ilustradora sueca Warja Lavater, que recontou, sob a forma de livro-objeto, seis contos de Perrault, dentre eles *Le Petit Chaperon Rouge*, 1965, também publicados individualmente. O livro se oferece como uma sanfona ou um livro japonês em zig-zag que se vai desdobrando e abrindo ao olhar, leitura que se dá pelo convite a decifrar os símbolos previamente convenccionados nas legendas.

Nas artes plásticas, Chapeuzinho também comparece. A título de ilustração, Francisco Brennand - ceramista, escultor, desenhista, ilustrador, dentre outras atividades - dedica trabalhos à personagem desde 1995, compondo a famosa série com quarenta pinturas relacionadas ao tema, onde se encontram figuras femininas com chapéus vermelhos insinuando-se para um lobo mau.

Na música, podemos exemplificar com as “Cantigas de Chapeuzinho Vermelho”, de João de Barro (Braguinha) – “Pela estrada” e “Lobo mau” (ambas das décadas 50/60) – e “Lobo bobo”, de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli (1959).

Em poesia, “Seu Lobo”, de Sérgio Capparelli (*Minha sombra*, 2001), recria o diálogo de Chapeuzinho com o Lobo, que pede à menina, devido a tantas perguntas, para deixar de ser enjoada. Em “Chapeuzinho Vermelho e o Lobo” e “Os três porquinhos”, de *Historinhas em versos perversos*, de Roald Dahl, 1982, Chapeuzinho é uma personagem traiçoeira. Mantendo o tom erótico característico de Hilda Hilst, há o poema “A Chapéu” (*Bufólicas*), de 1992. Em cordel, encontram-se *Chapeuzinho vermelho*, de Daniel Fiuza, 05/09/2002, o *Cordel da Chapéu*, por Aryane Cararo, 2010, e *A peleja de Chapeuzinho Vermelho com o Lobo Mau*, de Arievaldo Viana, 2011.

Escrito para teatro, o texto “Filme Noir, O Chapeuzinho Verde”, de Jô Soares, foi publicado na *Revista Veja*, em 9 de junho 1993. Em filmes e séries televisivas, encontram-se *A Companhia dos lobos* (1984), *Freeway: sem saída* (1997), *Chapeuzinho no século XXI* (2004), *Deu a louca na Chapeuzinho* (2005), *Red Riding Hood* (2006), *Chapeuzinho Vermelho do inferno* (2010), *Deu a louca na Chapeuzinho 2* (2011), *A garota da capa vermelha* (2011). Há também versões disponíveis em meio virtual, como “Chapeuzinho Azul” (2011), do grupo Quintal da Cultura, e a narrativa digital de Angela Lago, *A Interminável Chapeuzinho* (ou *la Interminable*).


Muitas são igualmente as narrativas – fábulas, contos, novelas, romances - em que emerge texto verbal. Algumas mantêm-se mais ou menos fiel à estrutura das histórias consideradas fundadoras dessa tradição, as escritas por Perrault e pelos irmãos Grimm.

Outras, porém, configuram-se por um dialogismo instaurador de novos sentidos, tendendo à paródia intertextual. O foco modelador pode-se encontrar tanto na arquitetura narrativa, quanto na configuração das personagens, revendo-se os paradigmas ideológicos da tradição e ressignificando o gênero. Num breve levantamento de novas narrativas - em que omitimos, por questões de economia de texto, dados de editora, ilustrador e tradutor -, podemos citar: 1) *Os três porquinhos pobres*, de Érico Veríssimo, 1936; 2) a série de fábulas de Millôr Fernandes sobre “Chapeuzinho Vermelho”: de 1949, “O Espírito Sobrenadará”, “Tragédia de Paixão”, “Chapeuzinho será mesmo Vermelho?”, “Renovação do Maravilhoso”; de 1998, “O que tivesse de ser, somente sendo”; 3) *Fita verde no cabelo, nova velha história*, de Guimarães Rosa, 1964; 4) “Chapeuzinho Vermelho” (*O vampiro de Curitiba*), de Dalton Trevisan, 1965; 5) *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque, 1970; 6) *Chapeuzinho Vermelho de raiva*, de Mário Prata, 1970; 7) “Na companhia dos lobos” (*O quarto de Barba Azul*), de Angela Carter, 1979, com filme homônimo de Neil Jordan; 8) “História mal contada” (*Contos Plausíveis*), de Carlos Drummond de Andrade, 1985; 9) *O fantástico mistério de Feiurinha*, de Pedro Bandeira, 1986, adaptado para o cinema em 2009 (*Xuxa em O mistério de Feiurinha*); 10) *Chapeuzinho Vermelho: estória e desistória*, de Lólio de Oliveira, 1987; 11) *Chapeuzinho de Palha*, de Fernando Miranda, 1987; 12) “Boné Vermelho” (*Um jeito vesgo de ser*), de Alciene Ribeiro Leite, 1988; 13) *Chapeuzinho e o Lobo Mau*, de Pedro Bandeira, 1990; 14) *As sobrinhas da Bruxa Onilda e Chapeuzinho Vermelho*, de M Company e R Capdevila, 1990; 15) “Chapéu Vermelho II – as bocas do lobo”, de Orlando de Miranda (*Sete faces do conto de fadas*, org. Márcia Kupstas), 1993; 16) *Chapeuzinho e o Lobo-guará*, de Angelo Machado, 1993; 17) “Chapeuzinho Vermelho” (*Contos de fadas politicamente corretos*), de James Finn Garner, 1994; 18) *O gatinho Nicolau, Chapeuzinho Vermelho e o Lobo*, de Aurélio de Oliveira, 1995; 19) “Hoz malepon viuh echer ou o caçador” (*Que história é essa?*), de Flávio de Souza, 1995; 20) *Fadas que não estão nos contos – uma confusão de contos clássicos*, de Kátia Canton, 1997; 21) “A menina do shortinho vermelho” (*O patinho realmente feio e outras histórias malucas*), de Jon Scieszka, 1997; 22) *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan*, de Carmen Martín Gaité, 2001 (Martins Fontes); 23) *Os três chapeuzinhos vermelhos*, de Jonas Ribeiro, 2002; 24) *Uma história atrapalhada*, de Gianni Rodari, 2003; 25) *Chapeuzinho vermelho ficou*

grande, de Nilce Ferreira, 2003; 26) “Chapeuzinho Vermelho” (*Caindo na real*), de Rubem Alves, 2004; 27) *Chapeuzinho Vermelho - a verdadeira história*, de Antônio Rodrigues Almodóvar, 2004; 28) *O lobo, os três pilantrinhas e a boba de chapeuzinho*, Sheila Alves, 2004; 29) *Chapeuzinho Vermelho – uma história borbulhante*, Lynn Roberts, 2005; 30) *Chapeuzinho Adormecida no País das Maravilhas*, de Flávio de Souza, 2005; 31) *O capuchinho Cinzento, quando Capuchinho Vermelho envelheceu...*, de Matilde Rosa Araújo, 2005; 32) *Chapeuzinho de palha e o primeiro livro*, Sandra Aymone, 2005; 33) *Chapeuzinho Vermelho e o arco-íris – uma história sem lobo*, Marcia Muraco Schobesberger, 2006; 34) *Nove Chapeuzinhos*, de Flavio de Souza, 2007; 35) *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho*, de Agnese Baruzzi, 2007; 36) *O filho da bruxa*, de Michael Gruber, 2007; 37) *História de lobo*, Tatiana Belinky, 2008; 38) “Chapeuzinho Vermelho (versão politicamente correta)”, de Mario Corso, Diana Corso e Lister Parreira Duarte, 2008; 39) *Uma Chapeuzinho Vermelho*, de Marjolaine Leray, 2009; 40) *Chapeuzinho redondo*, de Geoffroy de Pennart, 2010; 41) *Mamãe é um lobo!*, de Ilan Brenman, 2010. 42) “Antecedentes de uma famosa história” (*Não era uma vez... contos clássicos recontados*), de Carolina Alonso, 2010. 43) *Chapeuzinhos coloridos*, de José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta; 2010; 44) *A garota da capa vermelha*, de Sarah Blakley-Cartwright e David Leslie Johnson, 2011; 45) *Chapeuzinho e a preservação do bosque*, de Naira gomes dos Santos, 2011; 46) “O lobo mau” e “A mãe de Chapeuzinho Vermelho” (*Era outra vez*), de Livia Garcia-Roza, 2013; 47) *A outra história de Chapeuzinho Vermelho*, de Jean-Claude R. Alphen, 2016; 48) “Little Red Riding Hood (has a gun)”, Amelia Hamilton, 2016.

Uma curiosidade: a obra *Chapeuzinho Esfarrapado e outros contos feministas do folclore mundial*, organizado Ethel Johnston Phelps, de 2016, traz um conto intitulado “Chapeuzinho Esfarrapado” (“Tatterhood”, no original) que, no entanto, não se configura uma releitura aos contos de Chapeuzinho Vermelho.

Considerando-se as releituras aqui citadas impressas - não se contabilizando filmes, vídeos, esculturas, pinturas -, escritas ou traduzidas para língua portuguesa, observa-se um quantitativo crescente e, ainda que isso não garanta a qualidade estética dessa produção, ilustra o interesse em torno do conto “Chapeuzinho Vermelho”: até a década de 80, 15 obras; de 1900 a 1999, 12; de 2000 a 2009, 24; de 2010 a 2016, 10.




Retornando a Carlos Reis, observa-se a capacidade de sobrevivência da personagem ao transcender o mundo ficcional em que surgira. Interroga-se o crítico: “o que fica das personagens quando encerramos a leitura da narrativa? E qual o modo ou os modos de ser desse *resto* que conservamos? Têm as personagens vida para além dos limites (limites artificiais e porosos, é certo) do universo ficcional?” (REIS, 2015, p.119). As personagens de ficção deslizam de um texto a outro, transitando por espaços e tempos diferentes daqueles que as engendraram, de modos bastante diferenciados.

Chapeuzinho move-se para novas narrativas, modifica-se, arrastando personagens de suas histórias da tradição, a que também se achegam outras tantas. Na esteira de Paul Zumthor (1993), observa-se que novas obras atualizam o dado tradicional, estabelecendo a intervocalidade e a intertextualidade: tem-se a noção de que cada texto constitui uma tessitura urdida por um conjunto de vozes e notas diversas, caracterizando o discurso literário como essencialmente dialógico e polifônico. Nas releituras de Chapeuzinho, alguns dados remetem às histórias da tradição e respondem pela intertextualidade, como a permanência de personagens, além de núcleos narrativos, por exemplo, os diálogos da menina com o lobo na floresta e na casa da avó. O tratamento dado por cada escritor à apropriação que realiza do texto matriz transita por diferentes processos intertextuais, como a simples remissão a um elemento da história, o recurso à paráfrase até a criação de um texto que refigura, em outro nível de significação, o que lhe é anterior, estabelecendo, por vezes, uma paródia intertextual.

Lembrando a estratégia de produção de texto nomeada por Gianni Rodari de “salada de fábulas” (1982, p.58), existem obras em que Chapeuzinho Vermelho aparece na trama em meio a personagens de outros contos. Capinha Vermelha participa das aventuras com a turminha do sítio em *Reinações de Narizinho* (1931) e *O Picapau Amarelo* (1939), de Monteiro Lobato. Processo semelhante ocorre em outras narrativas, como *Fadas que não estão nos contos – uma confusão de contos clássicos*; *Chapeuzinho Adormecida no País das Maravilhas* e *O fantástico mistério de Feiurinha*.


A narrativa de Gianni Rodari, *Uma história atrapalhada*, exemplifica outra estratégia apresentada por ele: o erro criativo. Com nuances de muito humor, o avô conta a história de Chapeuzinho, mas erra a cor do chapéu, o animal, o objetivo de a menina sair de casa, sendo corrigido pela neta; ao final, revela-se o móvel dessa atitude.



Há narrativas em que as personagens dos contos da tradição são relidas em suas configurações, estabelecendo-se padrões mais condizentes, cultural e ideologicamente, com tempos outros. Chapeuzinho, por exemplo, abdica de uma postura passiva em muitos contos, ora questionando as ordens maternas, por vezes só em sua consciência, ora enfrentando o lobo, vencido por ela. Nesse viés, temos *Chapeuzinho de Palha*, personagem determinada que afugenta o lobo com a ajuda de animais. Na versão de *Chapeuzinho Vermelho – uma história borbulhante*, a personagem principal tem nome, Tomás, é um menino, apelidado de Chapeuzinho Vermelho; a história segue os protocolos do conto e, ao final, afiança a concórdia entre o lobo e o menino.

Uma Chapeuzinho Vermelho, de Marjolaine Leray, causa impacto pelas ilustrações com predomínio das cores vermelho, preto e cinza: Chapeuzinho parece um passarinho nas mãos do terrível lobo. Apesar de subjugada pelo animal, vence-o com uma simples bala aparentemente envenenada. Nesta obra, em *Chapeuzinho Amarelo* (focalizado por nós em 2006) e “A menina do shortinho vermelho”, o lobo é depreciado pelas protagonistas, considerado, respectivamente, tolinho, bolo de lobo fofo medroso, lento. Já a Chapeuzinho “pistoleira” da obra *Historinhas em versos perversos*, de Roald Dahl, mata o lobo com uma pistola e, chamada pelos três porquinhos a enfrentar o lobo da história deles, ela não só obtém mais um casaco de pele de lobão, como passa a portar uma bolsa de couro de porquinho. Igualmente armada é Chapeuzinho, bem como sua avó, na versão publicada pela autora Amelia Hamilton, em parceria com a NRA (National Rifle Association) Family, organização norte-americana defensora do uso de armas, em cujo site se encontra a história. O conto encerra-se celebrando a felicidade advinda da certeza de avó e neta serem capazes de se defender. Carlos Reis (2016) assinala que o conto foi reajustado e suas personagens refiguradas, dedicando-lhe comentário algo irônico; adverte, em outro texto (2015, p.37), que a refiguração de personagens é orientada por propósitos de ordem ética, moral e ideológica.

De estirpe perversa, é a Chapeuzinho de “Antecedentes de uma famosa história”. Como uma cilada, marca um encontro no bosque com um colega de escola apaixonado por ela, mas comparece com amigos e desdenha, publicamente, a admiração que lhe devota o ingênuo rapaz. Semanas depois, ele sofre uma metamorfose: sente uma força furiosa e faminta dominar-lhe, e uma couraça de pelo duro, negro, proteger seu corpo.




Percebe Chapeuzinho caminhando para a casa da avó e segue em direção a ela. Assim o conto termina, apresentando os “antecedentes” ao encontro do lobo com Chapeuzinho.

Há livros em que a figura do lobo é subvertida em sua ferocidade, uma espécie de “fábulas ao contrário” de Rodari, com a “reviravolta do tema fabulístico”: “Chapeuzinho Vermelho é má e o lobo é bom...” (1982, p.55). Em *A outra história de Chapeuzinho Vermelho*, com ilustrações marcantes em vermelho e preto, a menina lê a história de Chapeuzinho para o lobo, que não gosta do final, rechaçando a ideia de devorar vovozinhas e acreditando num final feliz para todos. Em sintonia com o título, a história sugere a ressignificação da figura do lobo. O mesmo ocorre em *Chapeuzinho e o Lobo-guará*: o lobo é vegetariano e incapaz de fazer maldades. Em *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho*, de Baruzzi, o lobo também deseja ser bom, obtém o que deseja com a ajuda de Chapeuzinho, mas, advindo-lhe a fama, a menina, com ciúmes, prepara-lhe uma cilada: oferece-lhe um sanduíche com salsicha e a ingestão da carne acorda os instintos adormecidos do lobo.

Em *Fita verde no cabelo, nova velha história*, o lobo não mais existe, substituído por outro vilão: a obra problematiza o encontro da menina com a avó, à beira da morte (MICHELLI, 2006a). Aproxima-se, tematicamente, do conto de Guimarães Rosa a narrativa *O Capuchinho Cinzento, quando Capuchinho Vermelho envelheceu...*, da escritora portuguesa Matilde Rosa Araújo, embora aqui haja um lobo que docemente lambe as mãos da personagem idosa, que lhe sorri, em meio às suas reflexões. Em outras obras, porém, apresenta-se uma avó dinâmica e bela, sobre quem recai a escolha do “lobo”, como se vê em *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* e no conto de Rubem Alves. Por seu turno, também há narrativas que resgatam o erotismo insinuado nas histórias tradicionais, exibindo uma Chapeuzinho sedutora, como a de Angela Carter:

O homem-lobo cede à paixão, dobra-se a alguém que se configura mais forte que ele. É ela que se despe - re-actualizando o *striptease* de “A História de Avó” - e quem o despe. De mero juguete nas mãos do devorador, é ela quem o devora – de objeto a sujeito, ela o apazigua.. (SANTANA; MICHELLI, 2008, p.14)

Gianni Rodari sugere ainda a produção de textos com “chave obrigatória” (1982, p.72-73), que pode ser de tempo e lugar. Várias narrativas situam-se nessa tipologia, ora com um humor mais cáustico, ora assinalando as falências da sociedade contemporânea: “Chapeuzinho Vermelho”, em *O vampiro de Curitiba*; *Chapeuzinho Vermelho de raiva*; “Boné Vermelho”; *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan*; “Antecedentes de uma




famosa história”; “Chapéu Vermelho II – as bocas do lobo”, situando-se a história na cidade de São Paulo; “Chapeuzinho Vermelho”, em *Contos de fadas politicamente corretos*. Esses dois últimos textos surpreendem pelo insólito da situação: no primeiro, a morte do lobo gera complicações para Chapeuzinho e o lenhador, que é preso; no segundo, morto o lenhador, avó, lobo e menina estabelecem uma convivência pacífica. O livro *Nove Chapeuzinhos* representa cabalmente a estratégia de Rodari, ambientando os contos em espaços e tempos que se desdobram desde o período Cretáceo, em que Chapeuzinho é um dinossauro, passando por lugares como Índia, Grécia, Inglaterra, Brasil (Minas Gerais), ao longo de vários momentos históricos da humanidade, até chegar ao ano de 3006, em pleno espaço sideral.

Queremos abordar, por último, estratégias de recuperação explícita do enredo tradicional na arquitetura narrativa da nova história, o que pode ser visto em *O gatinho Nicolau*, *Chapeuzinho Vermelho e o Lobo* e *Chapeuzinho Vermelho: estória e desestória*. Na primeira obra, o conto “Chapeuzinho Vermelho” - intratexto reproduzido no livro com formato visual distinto – é lido pela mãe para o filho, mas Nicolau a interrompe e questiona fatos que considera inadmissíveis à sua recepção, rompendo o pacto ficcional; ao final, ele cria a sua própria história. A segunda já sugere, pelo título, uma desconstrução da “estória” consagrada, o que se verifica em vários níveis, como a configuração das personagens, a trama entretecendo diferentes gêneros textuais, tendendo ao policial, o desfecho enigmático. Nessas, e em algumas outras narrativas, a história é problematizada, refletindo a consciência teórica sobre ficção enquanto ficção (HUTCHEON, 1991, p.200), contestando as noções ingênuas de representação.

À guisa de considerações finais, reportamo-nos a Carlos Reis e ao conceito de “*vida da obra*”, em que o crítico retoma as palavras de Roman Ingarden:

1.A obra literária ‘vive’ na medida em que atinge a sua *expressão numa multiplicidade de concretizações*. 2.A obra literária ‘vive’ na medida em que *sofre transformações em consequência de circunstâncias sempre novas estruturadas convenientemente por sujeitos conscientes*. (INGARDEN, *A obra de arte literária*, 1973, p.380. *Apud* REIS, 2015, p.54)

“Chapeuzinho Vermelho” atende as duas proposições, garantindo a sobrevida da história e a vitalidade da personagem. Mas que substrato existe nas narrativas da tradição responsável pela travessia da história por tempos e espaços? Em linhas gerais, percebe-se: a viagem iniciática de Chapeuzinho pelos bosques da vida e da morte, da



infância e da maturidade, da descoberta do “lobo”; as escolhas a serem feitas, perpassando os princípios freudianos do prazer e da realidade; a atenção à intuição, à curiosidade e à experiência como formas de aprendizagem e aquisição de sabedoria.

Por seu turno, as releituras, esteticamente bem realizadas, ampliam o valor literário das obras do passado ao inseri-las em novos contextos, suportes e cenários de recepção. Alguns núcleos temáticos são revisitados, às vezes subvertidos, configurando-se díades como inocência/malícia da protagonista, ferocidade/bondade do lobo, fragilidade/vigor da avó, apagamento/atuação da mãe, heroicidade/desumanidade do caçador. Relativizam-se as configurações do protagonismo nas questões de gênero (ver, por exemplo, “Boné Vermelho”; “Bonezinho Vermelho” em *Nove Chapeuzinhos; Chapeuzinho Vermelho – uma história borbulhante*) e raça (a *Chapeuzinho Adormecida no País das Maravilhas é negra*), além de despontarem diferentes possibilidades de desfecho nas narrativas. De qualquer forma, Chapeuzinho, Chapéu, Boné, Fita, Shortinho, Capa, Elmo, Sári, Manto, Pena, Capuchinho, Lencinho, Bonezinho, Capacetinho, Gorrinho, vermelho, amarelo, verde, azul, redondo, colorido, de palha, cinzento, personagem com nome ou apelido..., ligando as narrativas, há um fio cujas extremidades parecem, uma, se perder no passado longínquo e, outra, projetar-se no futuro incerto, longo fio a evidenciar a permanência de Chapeuzinho Vermelho na História da humanidade como uma “história mal contada” a ser continuamente reescrita.

Referências:

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2001.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

PAULINO, Graça et alii. *Intertextualidades: Teoria e Prática*. Belo Horizonte: Lê, 1995.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

MICHELLI, Regina Silva. “A Viagem em Chapeuzinho Vermelho: articulação de discursos e representações na literatura infanto-juvenil”. In: JOBIM, José Luís *et al.* *Lugares dos discursos*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2006, p.1-13. Disponível em: : <<http://www.abralic.org.br/eventos/>>, “X Congresso 2006.part4”, grupo “Os sentidos dos discursos e os lugares das representações”.

MICHELLI, Regina. “Viagens à roda de Chapeuzinho Vermelho: Guimarães Rosa e Chico Buarque”. *CaSePEL*, Rio de Janeiro, nº1, p. 67-82, jun.2006a. Acesso 2 ab.2017. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_casepel/casepel01.pdf>

REIS, Carlos. *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2015.

_____. “O Capuchinho Vermelho Defende-se” (1 e 2). *Figuras da ficção*, maio 2016. Acesso em 20 de junho de 2016. Disponível em: <https://figurasdaficcao.wordpress.com/?s=O+Capuchinho+Vermelho+Defende-se>

RODARI, Gianni. *Gramática da fantasia*. São Paulo: Summus, 1982.

SANTANA, Fernanda Getirana e MICHELLI, Regina Silva. “A marca do insólito e da violência em “A História da Avó”, “Chapeuzinho Vermelho” e “A Companhia dos Lobos””. In: GARCIA, Flavio; PINTO, Marcello de Oliveira; MICHELLI, Regina (org.). *Comunicações Coordenadas (Texto Integral) - IV Painel "Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional" tensões entre o sólito e o insólito*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008, p.1-11. Acesso em 30 de maio 2016. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br>.

TATAR, Maria. Edição, introdução e notas. In: *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras. 1993.

A VOZ SILENCIADA DA PERSONAGEM DE ORLANDA AMARÍLIS

Aline Azevedo Rocha Duim¹
Nícea Helena de Almeida Nogueira²

Resumo: O presente artigo tem por objetivo analisar a questão da identidade feminina em situação de diáspora. O objeto de análise será o conto “Desencanto” da autora cabo-verdiana Orlanda Amarílis, publicado em sua primeira coletânea intitulada *Cais-do-Sodré-te-Salamansa*. A autora nos apresenta uma personagem que migra para Lisboa em busca de melhores condições de sobrevivência. Sendo assim, percebe-se como a opressão masculina é sentida pela personagem do conto em seu encontro com o homem branco português.

Palavras-chave: identidade; diáspora; Orlanda.

Sempre houve um deslocamento de pessoas e mercadorias entre Portugal e suas colônias. Nessas circulações, as mulheres tiveram intensa participação, embora constantemente discreta e submissa ao poder imposto pelas ideias do século XX. Marcadas por posições abstratas com sua inscrição de gênero concreta, elas participaram do processo colonial em papéis inferiores e submetidos aos preceitos do casamento e da família.

Da mesma forma, as mulheres africanas também traçaram sua rota rumo à metrópole em busca de trabalho e melhores condições de vida.

Partindo da premissa de que as mulheres sempre foram os “outros” dentro de suas próprias culturas, é interessante salientar que, deslocadas de suas colônias, elas continuaram sendo excluídas ao se depararem com o homem branco colonizador na metrópole. Assim sendo, coloco em apreciação um texto que nos remete ao período em que se deram os últimos impulsos colonialistas do regime salazarista, no período compreendido entre os anos 50 e 70 do século XX. Sua protagonista é uma mulher, mulata, vinda de uma ilha do arquipélago de Cabo Verde. Trata-se, portanto, do conto “Desencanto”, publicado no livro *Cais-do-Sodré té Salamansa*, da autora cabo-verdiana Orlanda Amarílis.

A autora nasceu em Assomada, cidade situada na ilha de Santiago, em Cabo Verde, a 8 de outubro de 1924. A maior parte de sua vida foi fora do arquipélago,

¹ Graduada em Letras (CES/JF), Especialista em Língua e Literatura do Brasil no século XX (CES/JF) e em Ensino de Língua Portuguesa (UFJF), Mestranda em Letras (UFJF). Contato: aline.prof11@yahoo.com.br

² Graduada em Letras (UEM), Mestre e Doutora em Letras: Teoria da Literatura (UNESP), Professora Adjunta da UFJF. Contato: nicea.nogueira@ufjf.edu.br

terminando seus estudos de Magistério em Goa e, depois, cursou a Faculdade de Pedagogia em Lisboa, onde finalmente se estabeleceu. Orlanda publicou três livros de contos: *Cais-do-Sodré té Salamansa* (1974), *Ilhéu dos pássaros* (1982) e *A casa dos mastros* (1989). Orlanda Amarílis foi o primeiro nome feminino a ganhar destaque na literatura internacional por trazer ao cenário literário o cotidiano da mulher, tanto aquelas que emigram em busca de melhores condições de sobrevivência quanto as que permanecem na ilha enfrentando as adversidades impostas devido à escassez de chuvas e recursos do arquipélago.

Proveniente de um movimento literário surgido em 1940, em Cabo Verde, o qual tinha como meio de publicação a *Revista Certeza*, a autora Orlanda Amarílis lançou textos que objetivavam denunciar injustiças sociais e debater e garantir a legitimidade da literatura cabo-verdiana como representante de uma arte que defendesse a igualdade de oportunidades para as mulheres. Assim sendo, torna-se imprescindível o papel desempenhado pela autora cabo-verdiana que, dentre os escritores africanos, foi capaz de ultrapassar diversos obstáculos em relação à sua condição de mulher para refletir criticamente sobre a condição social, política e cultural de seu país. Orlanda Amarílis esteve sempre em busca da essencialidade cabo-verdiana. Com isso, propõe a ruptura com a alienação do colonizado, a aculturação e a condição inferiorizante para desencadear a valorização da cultura local e, com ela, o despertar da consciência nacional. Os contos orlandianos são estudados como a produção mais rica da literatura de Cabo Verde, quando não de toda produção feminina africana. Nas palavras de Jane Tutikian: “Não obstante sua importância para o sistema literário de seu país e, ainda, o fato de ser uma das mais importantes escritoras dos cinco países africanos de língua portuguesa, pouco se conhece da obra de Orlanda Amarílis, embora traduzida em vários países”. (2008, p. 239).

Orlanda Amarílis, uma voz a expressar a identidade de seu país, é, na visão de Tutikian (2008), um exemplo de escritora que potencializa ficcionalmente histórias de mulheres, revelando a condição feminina no sistema patriarcal e denunciando a objetualização da mulher de forma a construir uma consciência do feminino e a corroborar para dar sentido à história de seu país com uma consciência que se estende a todas as minorias. Para Tutikian, a grande personagem de Orlanda Amarílis “é o cabo-verdiano, o povo que aquelas mulheres representam, no arquipélago e em Lisboa, sobretudo, mergulhando em duas vivências e em duas memórias” (2008, p. 46).

Analisando detidamente os contos orlandianos, é possível afirmar que grande parte deles apresenta algumas características comuns, referentes ao fazer literário. Dentre eles, pode-se destacar a ocorrência de enredos cujo tema colocado em análise é a condição de personagens que vivenciam a diáspora e a presença de narradores que, na maioria das vezes, enunciam de um lugar intermediário e marginal. Acredita-se que essa recorrência proporciona a reflexão sobre os deslocamentos vivenciados pelos personagens que podem ser entendidos como representação do povo das ilhas cabo-verdianas, o que dá à obra um caráter coletivo.

Enredos como esses comprovam que Amarílis, como intelectual do entre-lugar, acaba trazendo para sua obra, ainda que metaforicamente, as incoerências e os conflitos próprios da experiência diaspórica e fronteiriça vivida por seus conterrâneos. O sujeito do entre-lugar realinha as fronteiras de espaço e tempo e, como almeja Bhabha (1998), faz com que o “além” seja um espaço de intervenção no aqui e no agora. Esse sujeito é um novo elemento cultural que surge do embate da tradição com a contemporaneidade e as transformações que dele emanam podem ser percebidas em obras como as de Orlanda Amarílis. E, assim como nos afirma Edward Said “viver entre culturas, entre mundos, se traduz em um esforço por trabalhar com as metades díspares da experiência” (2003, p. 309).

A literatura escrita por Orlanda é considerada migrante, pois traz enunciações da tensão vivida em outra nação e as situações do passado em Cabo Verde. Essa retomada pela memória segue o padrão neo-realista que, segundo Benjamin Abdala Júnior é:

uma corrente artística voltada para uma inserção crítica no real, e suas perspectivas de transformação. Ao contrário dos produtos estandardizados da mundialização procurou, como acontece em Orlanda Amarílis, a identidade de seus produtos culturais (identidades individuais, regionais, ou nacionais). (1999, p. 88).

Sendo assim, a literatura de Orlanda aborda a resistência da mulher crioula dentro e fora de seu país, o que contribui para entender a posição feminista da autora. De acordo com Suely Alves Carlos (2010, p. 198): “a ficção literária de Orlanda Amarílis proporciona a visão de uma ampla galeria de mulheres solitárias, mas subversoras da ordem de antigos modelos que as pretendiam submissas [...]”.

À mulher emigrante estão destinados os trabalhos subalternos, já que elas não possuem uma qualificação digna de funções mais intelectualizadas, devido aos poucos recursos com os quais conviviam em suas ilhas. A baixa remuneração que recebem as

obrigam a morar em regiões periféricas de Lisboa para que consigam enviar parte de seu ganho à família que ficou em Cabo Verde. “ Não se pode esquecer que, do montante do capital que circula nas ilhas, a maior parte provém dos cabo-verdianos que vivem no exterior.” (CARLOS, 2010, p. 200).

O termo “subalterno” refere-se, em princípio, à classe trabalhadora e foi utilizado pelo Pós-colonialismo e pelo Feminismo para designar os grupos dominados e marginalizados. De acordo com Spivak (1988), a mulher sofreu uma tripla opressão: “Se num contexto de produção colonial, o subalterno carece de história e não pode falar, o subalterno feminino está muito mais numa situação ruim [...]. Ademais, o fato de ser pobre, negra e mulher merece um triplo castigo. (p. 287).”

Esse silêncio e a existência marginal provêm da circunstância de que a história foi contada e escrita pelo povo dominador, desse modo, o povo dominado ocupa apenas um lugar subalterno nesse cenário. Spivak aponta, em sua obra, a urgência em extinguir a mudez da mulher subalterna, dando a esta a oportunidade de falar. É isso que será visto mais a frente com uma personagem denominada criada pela autora cabo-verdiana.

Orlanda Amarílis deixa transparecer, em seus contos que, mesmo excluídas da sociedade da metrópole, essas mulheres em diáspora são responsáveis pela construção das riquezas dos países europeus , principalmente Portugal, para onde vai a maior parte da população de Cabo Verde. Como destaca Suely Carlos, essas emigrantes mereciam uma acolhida de honra em Lisboa:

[...] cerca de 800 mil vivem fora, ou seja, mais do que a população que permanece no arquipélago, ajudando no desenvolvimento do país, enviando importâncias capitais para construir casas, educar crianças e promover pequenas empresas, tornando a emigração um ponto central na discussão sobre como diminuir a pobreza em terras cabo-verdianas. (2010, p. 200).

Em suas obras literárias, Orlanda Amarílis aborda a temática da diáspora e da identidade cultural, tendo como consequência a exclusão cultural e abordando sempre a perspectiva de gênero, uma vez que sabe que as jovens emigrantes estão destinadas a serem excluídas socialmente no país para o qual emigrou. Esses países, particularmente Portugal, onde a capital Lisboa recebe muitos cabo-verdianos, não permite que esses se coloquem na posição de sujeito. À mulher esse direito é duplamente negado por serem imigrantes em terras portuguesas e mulheres mulatas.

As mulheres orlandianas sofrem a crise de identidade que não passa despercebida aos olhos da autora. Uma personagem inominada de um de seus contos relata que, mesmo não se sentindo parte da nova nação, também não quer retornar a Cabo Verde por ter uma visão negativa por causa das privações que passou em sua terra natal. Portanto, as mulheres preferem viver excluídas no novo país.

Agentes-suplentes de homens-sujeitos ocultos ou esporádicos, as heróinas de Orlanda marcam sua trajetória pelas propriedades da mulher-objeto no contexto de tradição machista que se definem com situações e experiências caracteristicamente delas, com as marcas históricas ou de natureza que então as distinguem dos homens. (CARLOS, 2010, p. 202).

No conto intitulado “Desencanto”, conto escolhido para este estudo, Orlanda narra a trajetória de uma personagem cabo-verdiana, em diáspora na terra lisboeta, que sofre para assimilar a cultura da metrópole e se livrar da alienação que a acompanha. A personagem do conto é mulata, representante daqueles imigrantes provenientes de países aos quais se impôs a visão do colonizador como superior e o colonizado como inferior.

Nessa perspectiva, a personagem do conto tende a vivenciar vários tipos de preconceitos e através de seu dia a dia, Orlanda nos mostra que a personagem é indiferente para os naturais de Lisboa que são totalmente voltados a si mesmos.

Embora não consiga estabelecer relações pessoais mais profundas e duradouras com os naturais da metrópole, a personagem cabo-verdiana rejeita os de sua origem. O local em que ela se situa a faz almejar o homem branco como um passaporte para ingressar no mundo dos portugueses. (CARLOS, 2010, p. 206).

Dessa forma, a jovem cabo-verdiana se sente excluída e não reconhecida em seu sacrifício, fato que se evidencia quando, no trem, ela percebe um homem lendo um jornal cuja manchete chamava de herói alguns jogadores de futebol e então ela se indaga: “não seria ela também uma heroína?”.

De acordo com Simone Pereira Schmit (2009) : “Mesmo que por um momento, a personagem do conto se julgue uma heroína, ela se sente presa às amarras de significados negativos que são atribuídos ao trabalhador imigrante, principalmente sendo esse uma mulher”.(p.187) Inicialmente, ela desfruta de uma sensação, conforme nos relata o narrador em *flash-back*, um período de “deslumbramento” com o mundo novo com o qual se deparou ao chegar à metropole lusitana e a oportunidade do

primeiro emprego. Todavia, esse primeiro encantamento vem acompanhado do “desencanto” que a personagem deixa transparecer, uma vez que ela pecebe ser “o outro” num país que não é o seu:

No entanto acabou por desistir. Desistir estupidamente sem razão aparente. [...] é verdade. Acabara por se cansar ela a rapariga decidida. Cansou-se de todos: do patrão, dos colegas, dos próprios clientes nem sempre os mesmos. Voltara as costas ao emprego precisamente quando já estava a adaptar-se à vida de pau mandado (AMARILIS, 1991, p. 59).

O conto de Orlanda Amarílis, ao ressaltar a fragilidade da personagem, aponta de forma essencial a experiência vivida por muitas mulheres nas grandes metrópoles, especialmente aquelas vindas dos países sem recursos. O fato de a personagem ser mulher e mulata a leva a projetar no português branco a chance de se aproximar e obter dele a aceitação na sociedade, o que não acontece, e a torna uma condenada à solidão.

É exatamente onde se cruzam gênero, classe e raça que a condição solitária e soturna da personagem, condição de imigrante, estrangeira, mulata e trabalhadora subalterna, se revela em toda sua particularidade, e se mostra dentro de um panorama de relações históricas e políticas e não como um caso isolado. O local em que sua exclusão se faz real, acarretando um sentimento de desencanto e a confirmação de seu não-pertencimento.

A condição diaspórica impossibilita que ela pertença a um dos dois mundos. Nas palavras de Stuart Hall (2003, p. 8): “Conheço intimamente os dois lugares, mas não pertenço completamente a nenhum deles”. E esta é exatamente a experiência diaspórica, longe o suficiente para experimentar o sentimento de exílio e perda, perto o suficiente para entender o enigma de uma chegada sempre adiada. Ela é o sujeito do entre-lugar.

É durante a corrida nos transportes públicos que a mulher cabo-verdiana, nesse conto, reflete sobre sua condição de migrante. A primeira questão que lhe vem à cabeça é justamente sobre o corre-corre de Lisboa em contraste com a calma de Cabo Verde. Interroga-se ainda sobre uma possível volta: “Voltar pra quê? Para vegetar atrás das persianas da cidade parada e espreitar as mulheres trazendo a água do Madeiral em latas à cabeça ou os homens puxando as zorras com os sacos para a casa Morais?” (AMARÍLIS, 1974, p. 58). Essas ponderações a levam reforçar sua decisão de permanecer em Lisboa, desconsiderando a possibilidade de voltar a Cabo Verde.

Percebe-se inclusive que a personagem, no confronto entre os dois locais, prefere viver em Lisboa, que considera mais civilizada.

Durante o itinerário do barco que a conduziria a outra margem do Tejo, na última etapa de sua longa jornada a caminho do trabalho, a personagem percebe, em sua direção, um insistente olhar masculino. Resiste ao olhar e, em seguida, o barco chega ao seu destino. Na descida dos passageiros, ela sente novamente a presença daquele homem muito perto de si: “O homem de chapéu preto está junto dela. Pressente-o pelo faro que já tem dessas aproximações” (AMARÍLIS, 1974, p. 64). Mas a chegada de um amigo e o breve diálogo que os dois homens esboçam deixam transparecer, de forma significativa, as posições desiguais de gênero e raça envolvidas no que até então se mostrava como um inconsequente jogo de sedução: “Um sussurro fala estar atenta. Estas bom, pá? Malandro, estas a fazer te pra mulata. Riem baixo e esse riso é uma afronta” (AMARÍLIS, 1974, p. 64).

A desídia que se percebe no flerte inconsequente do homem desconhecido enuncia aquilo que a personagem mais deseja esquecer, a sua condição de mestiça, diferente, subalterna e fragilizada. Só então, ao final do conto, percebe-se a dolorosa experiência por ela vivenciada, encontrando-se permanentemente enclausurada num corpo definido pelo gênero e pela raça, um corpo colonizado, definido pelo olhar do outro como um corpo de mulata. A cena final do conto demonstra uma mulher triste que foge dos seus compatriotas como a fugir do estigma da cor. Tenta parecer integrada ao ambiente branco europeu, mas tal não lhe é possível. Acaba, portanto, uma pessoa condenada à solidão: “Oh céus! É uma cigana errante, sem amigos, sem afeições, desgarrada entre tanta cara conhecida. (AMARÍLIS, 1974, p. 64). E assim a personagem se depara com o “desencanto” da emigração. Ela percebe que nunca será aceita pela sociedade lisboeta. É um sujeito do entre-lugar, uma vez que não sente vontade de regressar ao arquipélago e nem se sente inserida na cultura portuguesa.

No corpo da personagem de Orlanda, pousa o peso de uma tradição racista e patriarcal, fortemente erotizado, o qual sofre os abalroamentos do preconceito racial associado ao desejo masculino, o que vem explicar aquilo que antes ficara impreciso na fala da personagem. Em sua solidão de cabo-verdiana, mestiça que recusa sua origem buscando, assim, assimilar-se na cultura metropolitana e em sua melancólica condição de desenraizamento, a personagem de Orlanda Amarílis evoca a própria condição, em sentido amplo, dos colonizados estigmatizados, os “condenados da terra” como os chamou o autor martinicano Frantz Fanon.

A ausência de sentido em um improvável retorno a Cabo Verde, sua terra natal, bem como a solidão no presente da vida vazia e vagante na metrópole europeia são traços do estigma das “mulheres-sós”, expressão utilizada por Maria Aparecida Santilli (1985) para ilustrar o descaso sofrido pelas personagens de Orlanda Amarílis.

Referências bibliográficas

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Orlanda Amarílis, literatura de migrante. *Dossiê Via Atlântica*, São Paulo, n. 2, p. 76-89, 1999.

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

AMARILIS, Orlanda. Cais-do-Sodré. In: SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias africanas: história e antologia*. São Paulo: Ática, 1985. (Série Fundamentos)

_____. *Cais-do-Sodré té Salamansa*. Lisboa: ALAC, 1991.

BARBOSA, João Alexandre. A modernidade do romance. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo: LR, 1983. p. 19-42.

BARBOSA, Lúcia Maria de Assunção. Léxico e poética: contribuição para um *ficcionário* da obra de Mia Couto. *Versão Beta: sob o signo da palavra*, São Carlos, v. 42, p. 29-36. 2006. Disponível em: <<http://www.versaobeta.ufscar.br/index.php/vb/article/viewFile/11/6>>. Acesso em 20 set. 2017.

BARZOTTO, Leoné Astride. Violência e resistência: olhares oblíquos sobre a literatura de Moçambique. In: BONNICI, Thomas (Org.). *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá: Eduem, 2009. p. 306-321.

BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 9-101. (Obras escolhidas III.).

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Tradução Myrian Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CARLOS, Suely Alves de. *Identidade, memória e gênero nas obras literárias de Orlanda Amarílis e Clarice Lispector*. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução Laurênio de Melo. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG; Brasília:UNESCO, 2003.

PICCOLLI, Janice Cravo. A língua portuguesa da África lusófona: uma proposta de ensino através da literatura. *Soletras*, São Gonçalo, n. 1, p. 73-79, jan./jun. 2001.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. Apresentação interculturalismo e cidadania: o espaço lusófono. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 43, n. 4, p. 5, out./dez. 2008.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 75-97.

SAID, Edward. Entre mundos. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.301-315.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Africanidade*. São Paulo: Ática, 1985.

SCHMIDT, Simone Pereira. Viagens fora da minha terra: trânsitos coloniais sob a perspectiva das mulheres. In: GONÇALVES, Ana Beatriz; CARRIZO, Silvana; LAGE, Verônica. (Org.). *Literatura, crítica, cultura III. Juiz de Fora*: Editora da UFJF, 2009, v. , p. 183-193.

TUTIKIAN, Jane. Por uma Pasárgada caboverdeana. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 43, n. 4, p. 42-52, out./dez. 2008.

**DO AFOGAMENTO DE MARIAVILHOSA À TERRA QUE NÃO QUER SE
ABRIR: AS MARCAS DO SAGRADO E DAS RELIGIOSIDADES EM “UM RIO
CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA”, DE MIA COUTO**

Aline Camara Zampieri (UFMS)¹

RESUMO:

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), romance do escritor moçambicano Mia Couto, é narrado o retorno de Mariano à enigmática ilha de Luar-do-Chão por motivo da morte seu avô. A viagem possibilita o descortinar de várias outras histórias, intrigas e segredos familiares, os quais nos chamam à atenção não apenas pelas marcas do sagrado, mas também pelas imagens tanto dos costumes moçambicanos quanto da cultura hegemônica. A fim de analisar esses episódios, partindo do sagrado e evidenciando os traços das religiosidades e do pós-colonialismo, utilizaremos os pressupostos de Mircea Eliade (2002), Henrique Junod (1974), Homi Bhabha (2013), Stuart Hall (2011), entre outros.

Palavras-chave: Literatura pós-colonial; Literatura africana; Religiosidades; Sagrado.


Introdução

Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, publicado em 2002, é a sétima obra do escritor moçambicano Mia Couto. O romance, dividido em vinte e dois capítulos, é narrado em primeira pessoa por Mariano, estudante universitário, que retorna a sua terra natal – de onde partira ainda criança – para comandar as cerimônias fúnebres de seu avô Dito Mariano.

O romance inicia-se a bordo do barco que levará o Mariano e seu tio Abstinência à Ilha de Luar-do-Chão, o lugar de origem do clã dos Malianes “ou, no aportuguesamento: os Marianos.” (COUTO, 2003, p.18). À medida que o navio avança em direção à ilha memórias e personagens vão sendo apresentadas ao leitor, como o tio Abstinência e da velha Miserinha. Personagens cujas histórias estão envoltas em intrigas e segredos que aos poucos vão sendo revelados, ora pelas enigmáticas cartas do avô em estado cataléptico, ora pelas próprias personagens.

Entre essas histórias que perpassam pela narrativa, três episódios nos chamam à atenção: o afogamento de Mariavilhosa, o aparecimento do burro enigmático e o (não) enterro do avô. Passagem as quais serão analisadas a seguir não somente pelas marcas do sagrado, mas também, pelos traços das culturas e das religiosidades (ou religiões)

¹ Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, campus de Três Lagoas. Contato: aline.zampieri@outlook.com.



presentes no romance. Traços esses que carregam as marcas de uma literatura pós-colonial, conforme veremos a seguir.


As marcas do sagrado e o afogamento de Mariavilhosa

O filósofo romeno Mircea Eliade (2012), na sua obra *O sagrado e o profano*, estabelece o sagrado em oposição ao profano, pois “o homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano” (ELIADE, 2012, p.17). Ou seja, quando nos deparamos com um fato misterioso, algo “de ordem diferente” que não pertence ao nosso mundo natural e/ou profano estamos diante de um acontecimento sagrado.

Verificamos tal acontecimento no sétimo capítulo de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, quando é narrado o afogamento de Mariavilhosa. A moça fora violentada e em decorrência da gravidez indesejada fizera um aborto o qual lhe trouxe dificuldades de engravidar. Após várias tentativas e o nascimento de um filho morto, Mariavilhosa, certa tarde:

[...] foi desatar a entrar pelo rio até desaparecer, engolida pela corrente. Morrera? Duvidava-se. Talvez se tivesse transformado nesses espíritos da água que, anos depois, reaparecem com poderes sobre os viventes. Até porque houve quem testemunhasse que, naquela derradeira tarde, à medida que ia submergindo, Mariavilhosa se ia convertendo em água. Meu pai ainda se lançou no Madzimi a procurar a sua amada. Mergulhava e nadava para trás e para frente como um golfinho enlouquecido. Mas sucedia algo extraordinário: assim que ele entrava na água perdia o sentido da visão. Nadava ao acaso, embatendo nos troncos e encalhando nas margens. Até que o fizeram desistir e aceitar a própria realidade (COUTO, 2003, p.105).

Na obra *Usos e costumes dos bantos*, Henrique Junod (1974) destaca que entre as etnias africanas a mulher que perde uma criança é contaminada pela impureza da morte. Segundo o antropólogo essa deve enterrar a criança morta sem ajuda do marido. No dia seguinte, ela deve ir atrás da palhota, ajoelhar-se e escorrer o seu leite no chão, procedendo assim nos próximos dias até que o leite seque. Uma série de proibições, também, são impostas as mães de natimortos, entre elas a de pegar manusear comida ou a de falar em um tom que não fosse muito baixo. Punições que são aplicadas a essa



personagem de Mia Couto e que, no desenrolar da narrativa a preenchem de uma tristeza tão intensa que a leva a lançar-se no rio Madzimi.


Para estas manifestações do sagrado o historiador Mircea Eliade (2012) propõe o termo hierofania e acrescenta que para a manifestação do sagrado, é necessário que um objeto qualquer torne-se outra coisa e, ao mesmo tempo, continue a ser ele mesmo. “Uma pedra sagrada nem por isso é menos uma pedra; aparentemente (para sermos mais exatos, de um ponto de vista profano) nada a distingue de todas as demais pedras. (ELIADE, 2012, p.18). Somente “para aqueles a cujos olhos uma pedra se revela sagrada, sua realidade imediata transmuta-se numa realidade sobrenatural.” (ELIADE, 2012, p.18)

Nesse sentido é o rio Madzimi, ao mesmo tempo rio que geograficamente cerca e separa a ilha de Luar-do-Chão da capital do país e; também, o curso que purifica homens e mulheres em seus rituais sagrados e que converte Mariavilhosa em água.

Entre as considerações de Chevalier e Gheerbrant (1999) sobre o simbolismo do rio e do fluir de suas águas estão: o da fertilidade, o da morte, o da renovação, o da possibilidade universal e o da fluidez das formas. Ressaltam, ainda que “o curso das águas é a corrente da vida e da morte” (CHEVALIER e GUERBRANT, 1999, p.780). Não seria, então, o afogamento de Mariavilhosa ao mesmo tempo uma corrente que leva para morte (do corpo físico) para uma renovação/renascimento e transformação (em água)?

Para Eliade (2012) as águas simbolizam a soma universal das virtudes e, sendo a origem de todas as coisas ou, nas palavras do historiador, “o reservatório de todas as possibilidades de existência” (ELIADE, 2012, p.18) as quais “precedem toda a forma e sustentam toda criação” (ELIADE, 2012, p.18). Acrescenta, também, que a imersão na água exprime a regressão ao pré-formal, ou seja; a reintegração ao modo indiferenciado da preexistência. Assim, o contato com a água comporta sempre uma regeneração: “por um lado porque a dissolução é seguida de um “novo nascimento”; por outro lado, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida” (ELIADE, 2012, p.18).

Nesse viés, pode-se afirmar que o simbolismo das águas e também do afogamento de Mariavilhosa implica tanto a morte quanto o renascimento. Pois, a personagem considerada impura por não ser capaz de dar a luz a um filho vivo, ao mesmo tempo em



que purifica, morre e ressurge em forma de água. “Morreu no rio que é um modo de não morrer” (COUTO, 2003, p. 196).

Destaque-se que na narrativa de Couto, como o corpo físico da personagem Mariavilhosa não foi encontrado, um vaso com água do rio foi enterrado em seu lugar, como a simbolizar seus restos mortais (ou sua transformação). Afinal, nas palavras de Dulcineusa, avó do narrador: “Água é o que ela era, meu neto. Sua mãe é o rio, está correndo por aí, nessas ondas” (COUTO, 2003, p.105). Ondas que cercam e envolvem a ilha de Luar-do-Chão.


O aparecimento do burro enigmático

Além do afogamento de Mariavilhosa, outro acontecimento importante ocorre no Rio Madzimi. É o naufrágio do Vasco da Gama, descrito no sétimo capítulo intitulado “Um burro enigmático”.

A tragédia acontecera nas primeiras horas da manhã. Os corpos se afundaram para sempre na corrente. O casco do barco, meio tombado, ainda flutuava. Sobre o fundo enferrujado, podia ler-se o nome da embarcação pintando as letras verdes: Vasco da Gama. Fazia ligação com a cidade e, como sempre ia sobrecarregado de gente e de mercadoria. A ambição dos novos proprietários, todos reconheciam a meia voz, estava na origem do acidente. Sabia-se o nome dos culpados mas, ao contrário das letras verdes no casco, a identidade dessa gente permaneceria oculta por baixo do medo. (COUTO, 2003, p.99).

O acidente que não deixara, além de um burro, sobreviventes, fora provocado pela sede de lucro e dinheiro, assim como tantas outras embarcações portuguesas na época das grandes expedições marítimas. Aventuras essas narradas pelo poeta português Luiz Vaz de Camões, no poema épico “Os Lusíadas”, do qual o grande herói é Vasco da Gama. E, cuja “glória de mandar”, cuja “vã cobiça” do reino lusitano é criticada pelo autor no século XV:

Ó glória de mandar, ó vã cobiça
Desta vaidade a quem chamamos Fama!
Ó fraudulento gosto, que se atiça
C'ua aura popular, que honra se chama!
Que castigo tamanho e que justiça
Fazes no peito vão que muito te ama!



Que mortes, que perigos, que tormentas,
Que crueldades nele *experiments!* (CAMÕES, 1925, p. 170).

Todavia, não é apenas à literatura portuguesa que o escritor moçambicano faz alusão nesse capítulo. A figura enigmática do burro, único que escapa vivo da tragédia, vem associada às religiões cristãs, ou seja, à cultura hegemônica. O aparecimento do asno é presenciado pela avó Dulcineusa. A personagem, católica, ajudava com frequência o Padre Nunes nos afazeres paroquiais. E, em certa manhã, na qual fora auxiliar o sacerdote, embora o dia tivesse despertado aberto e claro, “uma inesperada ventania chicoteou os céus” e “as nuvens se carregaram como se fossem cabides de roupas escuras pendurados junto as casas” (COUTO, 2003, p. 96), trazendo a porta da igreja a figura de João Loucomotiva, acompanhado do animal.


A personagem era um antigo empregado das linhas férreas da cidade que enlouquecera quando os comboios deixaram de funcionar. “Fazia parte dos delírios de João escutar comboios descarrilando nos pântanos, despenhando-se das pontes e dissolvendo-se no escuro dos túneis” (COUTO, 2003, p.98). Ressaltamos aqui que seu primeiro nome, João, nos remete a personagem bíblica de João Batista², apóstolo de Cristo; enfatizando as referências cristãs na obra de Mia Couto.

Assim que João Loucomotiva adentra a igreja para comunicar ao padre sobre o desastre com o navio, o bicho se instala no abrigo: “O asno escoiceou o chão e o som do casco ressoou pelo recinto. Era a proclamação da sua tomada de posse” (COUTO, 2003, p. 98).

Destacamos que a simbologia do asno (ou da jumenta) é vista de diferentes modos em diversas culturas. De acordo com o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (1999, p.93-95), ela é apresentada sob uma luz favorável na Bíblia, estando relacionada à paz, à pobreza, à humildade, à paciência e à coragem. A figura de um asno está presente na manjedoura, quando do nascimento de Jesus; José leva Maria e Jesus no lombo de uma jumenta para o Egito, a fim de fugir das perseguições de Herodes; antes da Paixão, o Cristo faz sua entrada triunfal em Jerusalém montado numa jumenta.

Contudo, não foi pela teimosia da besta e tão pouco pela importância de seus antepassados no desenrolar dos acontecimentos das histórias bíblicas que o animal

² João Batista foi pregador judeu do século I que anunciou o advento do Cristo. Tanto no texto bíblico, quanto na obra de Couto as personagens cumprem papel de anunciar grandes acontecimentos. João Batista a vinda de Cristo e João Locomotiva o naufrágio do navio Vasco da Gama.



permaneceu na igreja “mais praticante que um beato” (COUTO, 2003, p. 101). Ao receber a notícia da tragédia, o Padre Nunes sai porta da igreja afora, “pitosguiando aos tropeções” e “perdendo o esclarecimento” (COUTO, 2003, p. 100) à medida que tomava conta da tragédia.


Agora se entendia a súbita alteração dos elementos, nas primeiras horas da manhã. Quando o barco foi engolido pelas águas, o céu da ilha se transtornou. Um golpe roubou a luz e as nuvens se adensaram. Um vento súbito se levantou e rondou pelo casario. Na torre da igreja o sino começou a soar sem que ninguém lhe tivesse tocado. As árvores todas se agitaram e, de repente, num só movimento, seus troncos rodaram e se viraram para o poente. Os deuses estavam rabiscando mágoas no fundo azul dos céus. Os habitantes se apercebiam que o que se passava não era apenas um acidente fluvial. Era muito mais que isso. (COUTO, 2003, p. 100-101)

O padre pôs-se a caminhar sem destino, enquanto Dulcineusa o seguia a distância. Até que o líder religioso, chegando próximo aos pântanos, se deteve frente à casa do feiticeiro Muana wa Nweti e, após breve hesitação, entrou na obscuridade da palhota, pedindo ao mesmo que atirasse os búzios. Ao sair da casa do feiticeiro, o padre é questionado pela avó sobre o burro. Ao que ele responde “Esse burro, Dona Dulcineusa. Prometa-me que vai tratar dele” (Couto, 2003, p.101).

Desde então, acreditando que há algum mistério envolvendo o aparecimento do animal, a avó passa a cuidar diariamente do asno. Podemos perceber que as imagens dessas duas religiosidades refletem um país marcado por duas culturas distintas convivendo lado a lado. Tendo, num primeiro momento a influência da religião do colonizador sobre o colonizado, na figura de Dulcineusa com sua crença cristã. E, num segundo momento, a recorrência do colonizador, na figura do padre Nunes, à religiosidade do colonizado, a fim de tentar compreender fenômenos sagrados que sua doutrina não consegue explicar.

O (não) enterro do avó

Outra *hierofania* presente no texto de Couto (2003) se dá no décimo quarto capítulo do romance, intitulado “A Terra Fechada”. Nesse, o velho Mariano, mais velho de todos os *Malianes*, ainda está em estado cataléptico. Mas, como parte da família já se



impacientava e necessitava retornar para suas casas, decidiram realizar, ainda que incompleta (sem o corpo do ancião), a cerimônia fúnebre do avô. O cemitério está cheio e, no momento em que Curozero Muando (único coveiro de Luar-do-Chão) se prepara para abrir a cova:

O coveiro levanta a pá com um gesto dolente. O metal rebrilha, fulgoroso, pelos ares, flecha rumo ao chão. Contudo, em lugar do golpe suave se escuta um sonoro clique, o rasposo ruído de metal contra metal. A pá relampeja, escoiceia como pé de cavalo e, veloz, lhe escapa da mão. Meu espanto se destamalha: seriam faíscas que saltaram? Ou fosse o pássaro ndlati despenhando-se no solo terrestre? Certo é que a pá tinha embatido em coisa dura, tanto que a lâmina vinha entortada (COUTO, 2003, p.178).


Curozeiro tenta inutilmente abrir uma segunda e uma terceira cova, mas “a pá raspa em superfície dura” (COUTO, 2003, p.178). Últímio (o tio mais novo do narrador), também, tenta cavar em vão. E novamente o coveiro, até que:

De repente, meu pai, fora dos eixos, desata a vociferar: não se devia cavar com um instrumento de metal. Isso feria a terra. Dito isto, ele se ajoelha e desata a cavar com as mãos. Escava-se com desespero, babando-se com esforço. Em pouco tempo, seus dedos ficam em sangue. Meu pai se desespera no vivo da carne, gemendo e praguejando. A terra que se amontoa vem avermelhada de sangue (COUTO, 2003, p.179).

O fato dá início a uma pequena discussão entre os irmãos Últímio, Abstinência e Fulano Malta. Eles acreditam haver um feitiço contra eles, um feitiço da própria terra; pois, o irmão mais novo ocupado com os afazeres políticos na capital, esqueceu da família e “traiu os mandamentos da tradição” (COUTO, 2003, p.180).

Porém, a razão para tal desforra da terra contra os homens era, segundo Curozeiro Muando, devido a toda imundície que “estavam enterrando aí pelos desamundos, sujando as entranhas, manchando as fontes. Dizem que até droga misturaram com os areais do campo” (COUTO, 2003, p.181-182). Para o coveiro a guerra tinha grande parte de culpa na vingança da terra. Afinal, muita gente baleada, cujo chumbo transvasava dos corpos, fora enterrada no chão. “Agora já não havia cova, nem fundo. Já nem terra poderíamos extrair da terra” (COUTO, 2003, p.182).

Em várias partes do mundo a imagem da terra está associada à imagem da mãe. É símbolo de fecundidade e regeneração que “dá a luz a todos os seres, alimenta-os,




depois recebe novamente deles o germe fecundo” (ÉSQUILO apud CHEVALIER, 1999, p.879). E, assim como as águas, a terra também carrega a ideia de renascimento, morrendo em uma forma de vida para renascer em outra.

Entre os grupos étnicos, os rituais de morte e enterro representam, segundo Junod (1974), o caráter de ritos de passagem. De acordo com o missionário, a própria morte é uma passagem. Para o defunto, passagem do mundo dos vivos para o mundo dos mortos. Já para os parentes, a passagem de uma fase da vida para a outra.

Para o narrador, a morte do avô e o retorno a Luar-do-chão o conduz a um processo de amadurecimento e crescimento interior que ocorre por meio do contato com a sua família (ancestrais) e os costumes do seu povo (tradição). Nessa mesma perspectiva se dá a simbologia da ilha, que, segundo o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (1999) é o lugar onde se chega por meio da navegação ou de um vôo, sendo símbolo de um centro espiritual primordial. No caso da narrativa de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* a volta a este pequeno espaço rural representa o retorno às origens/tradições do povo moçambicano, muitas vezes já esquecidos após tantas décadas de colonização. Tradições que no romance de Couto (2003) ora foram substituídas pela religiosidade católica, ora se mostram como uma memória que pede ser revivida e ora querem negar o processo de colonização. Contudo, convivem no mesmo espaço e no mesmo tempo.

Da diáspora ao pós-colonialismo

No capítulo “O pós-colonial e o pós moderno: a questão da agência” de *O local da cultura*, Homi Bhabha (2013) afirma que a crítica pós-colonial tem testemunhado as forças desiguais e irregulares se tratando da representação cultural que envolvem a competição pela autoridade política e social dentro da ordem do mundo moderno. Segundo o crítico hindu-britânico “as perspectivas pós-coloniais emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e do discurso das “minorias” dentro das divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul” (BHABHA, 2013, p.274). Acrescentando ainda que essas perspectivas influenciam os discursos ideológicos da modernidade que procuram mostrar uma “normalidade” hegemônica ao



desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades e povos.


Para o crítico tais perspectivas “[...] formulam suas revisões críticas em torno de questões de diferença cultural, autoridade social e discriminação política a fim de revelar os momentos antagônicos e ambivalentes no interior das “racionalizações” da modernidade” (BHABHA, 2013, p.274). Procurando, assim, explorar patologias sociais como perda de sentido e condições de anomia, as quais não somente se aglutinam à volta do antagonismo de classe, mas fragmentam-se em contingências históricas amplamente dispersas.

Já Stuart Hall (2011), em *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*, define o pós-colonialismo como o processo de descolonização que, assim como a colonização, marcou na mesma intensidade as sociedades colonizadoras e colonizadas, cada qual à sua maneira. Chama à atenção que os países que se envolveram em processos para a fundamentação de uma política anticolonial retornaram a um conjunto alternativo de origens culturais, as quais não foram contaminadas pela experiência colonial.

Nesse segmento, podemos interpretar a ilha de Luar-do-Chão, impregnada por suas tradições bantas, como uma dimensão literária desse projeto anticolonial. Afinal, Moçambique, foi colonizado pelos portugueses desde o século XV, tornando-se independente somente em 1975. Após dois anos de emancipação, o país mergulha numa guerra civil³ que dura entre 1977 e 1992; terminando com o Acordo Geral de Paz e as primeiras eleições multipartidárias em 1994.

Verificamos na narrativa de Couto que imbricada nas histórias das personagens também está guerra política perdurou durante anos nesse país. Como a do médico Amílcar Mascarenhas que foi militante revolucionário, lutou contra o colonialismo e esteve preso durante anos. Após a Independência lhe foi atribuído cargo de responsabilidade política. Contudo, “a revolução terminou e ele foi demovido de todos os cargos. Assistiu à morte dos ideais que lhe deram brilho ao viver” (COUTO, 2003, p. 116).

³ A Guerra Civil Moçambicana caracterizou-se, em linhas gerais, pelos conflitos entre o Governo socialista da FRELINO (Frente de Libertação de Moçambique), liderado por Samora Machel, e os rebeldes da oposição da RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana), liderada por Afonso Dhlakama. Os embates envolveram Moçambique, a Rodésia (atual Zimbábue) e a África do Sul, deixando cerca de um milhão de mortos e outros tantos amputados pelas minas terrestres que continuam a assolam o país.




Esse mesmo sentimento de tristeza e decepção em relação à Independência se manifesta na personagem de Fulano Malta. O pai do narrador Mariano “mal escutou que havia guerrilheiros lutando por acabar com o regime colonial, se lançou rio afora para se juntar aos independentistas” (COUTO, 2003, p. 72). Anos depois, após a queda do regime colonial, Fulano Malta retorna à ilha como herói de muitas glórias. Porém, o guerrilheiro se recusa a participar dos festejos em comemoração pela Independência, anunciando que “aqueles que, naquela tarde, desfilavam bem na frente, esses nunca se tinham sacrificado na luta” (COUTO, 2003, p. 73). Desde então, Fulano entrega-se à tristeza e ao desapontamento, agravado, também, pela morte de sua mulher Mariavilhosa.

Fulano Malta passara por muito. Em moço se sentia estranho em sua própria terra. Acreditava que a razão desse sofrimento era uma única e exclusiva: o colonialismo. Mas depois veio a independência e muito de sua despartença se manteve. E hoje comprovava: não era de um país que ele era excluído. Era estrangeiro não numa nação, mas no mundo (COUTO, 2003, p. 74).

Estrangeiro ou *mulungo* (COUTO, 2003, p. 159) em sua própria casa é também Mariano. O narrador sai da ilha ainda criança e, na capital, estuda e adquire hábitos de branco. Regressar a Ilha de Luar-do-Chão, ao seu lugar de origem, ou ao primeiro lugar do clã dos *Malianes*, possibilita um (re)aprendizado das crenças e costumes do seu povo (bantos, moçambicanos e africanos). Por meio das enigmáticas cartas escritas supostamente por um avô – em estado cataléptico – e, por diálogos – ora com familiares próximos ora com habitantes da ilha – as memórias e/ou segredos familiares vão se revelando sempre envoltas por imagens místicas e sagradas, como as hierofanias da morte de Mariavilhosa, do aparecimento do burro e do (não) enterro do avô, discutidas acima. Hierofanias que na obra de Couto surgem não somente como representação da cultura (tradição) moçambicana, mas também como imagens da cultura hegemônica (religião cristã).

Nesse sentido, podemos afirmar que a obra *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* comunga com o “projeto anticolonial” não somente na medida em que ele retoma as tradições moçambicanas, embebidas muitas vezes na cultura europeia; mas também enquanto retrata personagens (Mariano e Fulano Malta, por exemplo)



vivendo em conflito de (des)pertencimentos com sua própria cultura (africana/colonizado) e a cultura do Outro (português/colonizador).

Stuart Hall (2011) sustenta que os momentos de independência e pós-colonial são tempos de luta cultural, revisão e reapropriação. E – retomando Chambers –, assegura que essa reconfiguração não pode ser representada apenas como “uma volta ao lugar onde estávamos antes”, já que “sempre existe algo no meio” e, este meio é para Hall (2011) o exemplo de uma diáspora moderna. Dessa diáspora moderna participam as personagens de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, com seus conflitos de (des)pertencimentos e seus retornos às origens ancestrais, conforme verificamos acima.


Considerações finais

A partir das cenas analisadas constatamos que Mia Couto em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, mais do que mostrar as marcas do sagrado presentes nas crenças moçambicanas, traz à tona os conflitos das personagens em diáspora, decorrentes de um processo pós-colonial, que evidencia uma cultura marcada por vários hábitos e várias religiosidades, sejam do colonizador ou do colonizado, convivendo lado a lado.

Ainda em *O local da cultura*, Homi Bhabha (2013), discutindo sobre a questão da diferença cultural, afirma que ela é responsável por criar um tempo de significação no qual se dá uma incomensurabilidade cultural, onde as diferenças não podem ser negadas ou totalizadas porque ocupam o mesmo espaço. Por essa verve caminha o pensamento de Hall (2001), quando enfatiza que a cultura é uma produção a qual depende de um conhecimento da tradição. Tradição essa que está em mutação e que proporciona que o retorno ao passado, através da cultura, nos faz produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos.

Assim, é plausível notarmos no texto de Mia Couto aqui analisado reflete as questões tratadas por Bhabha (2013) e por Hall (2001). Pois, ao evidenciar as marcas das religiosidades e dos costumes de seu país, revela uma nova cultura ou identidade a qual se constrói a partir das culturas (ou tradições) com as quais tiveram contato.

Referências



AQUINO, Rubim Santos Leão de. [et al]. *História das sociedades modernas às sociedades atuais*. 26 Ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1993. P.375-386.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila [et al]. 2ª. Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Trad. Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980. Edição Ecumênica.

BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3ª. Ed. Maringá: Eduem, 2009.

CAMÕES, Luís Vaz. *Os Lusíadas*. 3ª. Ed. Porto: Porto Editora LDA, 1925.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva [et al]. 17. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: A essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

HALL. Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende... [et al.]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

JUNOD, Henrique A. *Usos e Costumes dos Bantos: A vida numa tribo no Sul da África*. Versão da Edição Francesa. 2ª Ed. s.c.: Imprensa Nacional de Moçambique Lourenço Marques, 1974.

POESIA E RESISTÊNCIA: DOIS CAMINHOS QUE SE CRUZAM NA ESCRITA DE AGOSTINHO NETO

Celiomar Porfírio Ramos (UFMT)¹

Resumo: Este trabalho tem como objetivo realiza algumas considerações acerca da escrita de Agostinho Neto e sobre a intersecção entre poesia e resistência. Sua produção, assim como sua vida, é marcada pela luta contra o colonizador. O poeta utiliza a poesia enquanto instrumento de luta em prol da libertação de Angola e, ao mesmo tempo, como instrumento de conscientização do povo angolano. O trabalho foi estruturado sob a hipótese de que a poesia é tomada como um instrumento de combate e visa motivar a população angolana a lutar contra o processo colonial e requerer a construção de uma identidade nacional. Além disso, visa denunciar as atrocidades do colonizador e propagar esperança de dias melhores.

Palavras-chave: Agostinho Neto; Resistência; Poesia; Engajamento.

Aqui trataremos da literatura tomada como um instrumento capaz de alterar, reorganizar e revolucionar a ordem social vigente. Um dos poetas que envereda por tal caminho é o angolano Agostinho Neto. Esse poeta faz parte de forma extremamente relevante no cenário histórico, político e literário do seu país com ímpeto revolucionário e como sede de transformação.


Há na voz do poeta Agostinho Neto o desejo de incitação ao povo negro, sobretudo o povo angolano para que ele se torne sujeito de sua história.

Considerando o fato de que estamos estudando a escrita enquanto arma de luta, podemos entender que estamos tratando de um texto literário engajado. Sendo assim, somos levados a buscar algumas reflexões acerca da literatura engajada.

Parece-nos pouco coerente dizer que existe uma dicotomia entre literatura engajada e literatura não engajada; entre escritores compromissados com a sociedade e escritores descompromissados. Acreditamos que, em certa medida, todo escritor encontra-se comprometido socialmente, alguns mais e outros menos; alguns de maneira consciente e outros inconscientemente.

Guimarães (2010, p. 91) afirma que “[...] hoje está claro que o escritor deve deixar de fazer ‘literatura por literatura’, como se fazia no século XIX”. Não pretendemos afirmar que esteja extinta a literatura pela literatura, apenas temos como finalidade, com base no autor acima citado, demonstrar que o poeta deve comprometer-se com o seu tempo.

¹ Graduado em Letras – habilitação em Língua Portuguesa e suas literaturas (UFMT); Letras – habilitação em língua inglesa e respectivas literaturas (UFMT); Bacharel em Comunicação Social – habilitação em Jornalismo (UFMT); Mestre em estudos de Linguagem (UFMT). Contato: celiomarramos@gmail.com



Guimarães (2010, p. 94) ainda tratando sobre o tema, compreende que se fosse possível definir com apenas um vocábulo o que cabe ao escritor engajado seria incomodar. A escrita engajada tem a finalidade de perturbar e, conseqüentemente, desvelar à sociedade a realidade que ela insiste em ignorar.

Sendo assim, podemos afirmar que o autor engajado possui papel extremamente importante na sociedade em que está inserido, pois busca trazer à luz situações de alienação do povo. Por alienação entendemos, com base em, Abdala Junior e Paschoalin (1990), citados por Ferreira e Moraes (2013, p. 4) como “[...] o roubo ao indivíduo de características, atributos ou direitos que lhes são próprios.”

O escritor ao escrever uma literatura engajada tendo consciência e intenção desse ato, busca realizar uma revolução e lutar pela liberdade dos oprimidos. Essa literatura tem por objetivo abalar as estruturas sociais, pois coloca a massa não apenas para refletir e chegar a uma conclusão, mas impulsiona a sociedade à mudança em busca de libertar-se dos opressores.

Agostinho Neto foi poeta, intelectual e político engajado com as causas sociais de seu país em prol da libertação nacional. Entendemos que as ações de Agostinho Neto tanto em sua ideologia política, como escritor e como intelectual estão interligadas em um mesmo objetivo: a libertação nacional e a luta contra o colonizador.

Entendemos que Agostinho Neto, assim como propôs Fanon (2008, p. 15), tem como objetivo “transformar o negro em um ser *de ação*.” (grifos do autor), ou seja, tornar o colonizado um ser ativo que luta em função de um ideal.

Parece ser muito abrangente pensar que uma pessoa esteja totalmente empenhada em função da liberdade do outro. Todavia, isso acontece com Agostinho Neto, pois a liberdade do outro é, também, a sua liberdade.

O ideal de Agostinho Neto é reestruturar a ordem vigente imposta pelo opressor por meio da conquista da liberdade nacional. Ao agir dessa forma, ele cumpre, segundo afirmam Ferreira e Moraes, o que “cabe ao homem, diante da situação opressora, lutar contra essa condição” (FERREIRA e MORAIS, 2013, p. 8).

Agostinho Neto busca em diferentes segmentos de sua vida – enquanto político, poeta, intelectual e homem do povo – lutar contra a condição social vigente, ou seja, a exploração do colonizador para com o colonizado.

Segundo Figurelli (1987, p. 89) o escritor por estar contextualizado num determinado momento deve tratar sobre tal momento “não importa se a época é boa ou má. Importa que o escritor não perca a oportunidade - ‘*sa chance unique*’ – de combater apaixonadamente pela sua época” (FIGURELLI, 1987, p. 89). A escrita de Agostinho Neto cumpre tal propósito, pois aproveita a chance única e compromete com o despertar da nação angolana.

Tendo em vista o comprometimento de Agostinho Neto, por meio de sua escrita engajada, nos vem o questionamento de qual seria o papel do escritor engajado em uma sociedade, haja vista que ele irá lidar diretamente, por meio da sua obra, com o leitor. Sartre pondera que a função do escritor engajado é “disseminar dúvidas, expectativas e incompletude, forçando o leitor a fazer suas próprias conjecturas” (SARTRE, 2004, p. 166).

Consoante a perspectiva apresentada, Ribeiro (2009, p. 4) afirma que o engajamento do escritor concretiza no desvelamento da realidade, isso a fim de despertar no leitor a consciência crítica e, conseqüentemente, promover uma mudança social.

A palavra engajada é compreendida como uma arma. Isso nos faz crer que Agostinho Neto não enfrenta o colonizador somente como líder político do ***Movimento Popular de Libertação de Angola*** (MPLA). Além disso, não lutou na Guerra Civil Angolana, apenas, como político, intelectual e militante, mas também como poeta ao escrever textos literários engajados, fazendo-os instrumentos, arma de luta.


Isso é possível observar no seguinte poema "Adeus a hora da largada" de sua obra intitulada “Sagrada Esperança”:

Minha Mãe
(todas as mães negras
cujos filhos partiram)
tu me ensinastes a espera
como esperaste nas horas difíceis

Mas a vida
matou em mim essa mística esperança

Eu já não espero
sou aquele por quem espera

Sou eu minha Mãe



a esperança somos nós
os teus filhos
partidos para uma fé que alimenta a vida


Hoje
somos as crianças nuas das sanzalas do mato
os garotos sem escola a jogar a bola de trapos
nos areais ao meio-dia
somos nós mesmos
os contratados a queimar vidas nos cafezais
os homens negros ignorantes
que devem respeitar o homem branco
e temer o rico
somos os teus filhos
dos bairros de pretos
além aonde não chega a luz elétrica
os homens bêbados a cair
abandonados ao ritmo dum batuque de morte
teus filhos
com fome
com sede
com vergonha de te chamarmos Mãe
com medo de atravessar as ruas
com medo dos homens
nós mesmos

Amanhã
entoaremos hinos à liberdade
quando comemorarmos
a data da abolição desta escravatura

Nós vamos em busca de luz
os teus filhos Mãe
(todas as mães negras
cujos filhos partiram
Vão em busca de vida (AGOSTINHO NETO, 1985, p. 9 – 10).

Agostinho Neto, por meio do poema “Adeus a hora da largada”, buscou estabelecer um diálogo com o povo angolano, utilizando o termo “Mãe” para representar África. Ao estabelecer uma conversa com a “Mãe”, logo, o poeta estabelece uma conversa com seu país, apontando alguns efeitos da colonização.

Observamos marcas no poema que nos faz crer que o poeta oportuniza por meio de sua escrita o povo falar, na quarta estrofe do poema, no primeiro verso temos “sou eu minha Mãe” e, depois, na quinta estrofe, no primeiro e segundo verso temos “Hoje/somos [...]”. Percebemos que a conjugação do verbo “ser” é alterada ao longo do poema. No primeiro exemplo temos a primeira pessoa do singular “sou”, já no segundo temos o verbo na primeira pessoa do plural, “somos”, demonstrando, assim, que o poeta



partilha com o seu semelhante o mesmo sentimento. Isso se confirma na última estrofe do poema quando lemos: “Nós vamos em busca de luz/os teus filhos Mãe”.


Kandjimbo (2012) citado por Silva (2014, p. 23) dialoga com a perspectiva de que a escrita de Agostinho Neto se estrutura em prol do outro, do povo africano, afirmando que:

Uma leitura global da obra de Agostinho Neto, compreendendo a poesia e os textos de carácter ensaístico sobre os quais discorremos rapidamente e que ainda se encontram dispersos por várias publicações, há-de propiciar a oportunidade de perscrutar os arcanos da personalidade de um homem de letras e de um intelectual. O homem de letras é o poeta da "Sagrada Esperança" e da "Renúncia Impossível". *O intelectual é o sujeito que enuncia o discurso que o coloca ao lado dos pobres, dos fracos, dos humilhados de todo o mundo, universalizando a trágica condição do Homem Africano durante séculos* (KANDJIMBO, 2012, p.13) (grifos nossos).

Observarmos, de acordo com o exposto por Kandjimbo, que Agostinho Neto coloca-se, por meio de seu discurso/poemas, lado a lado com as pessoas que vivem à margem da sociedade, ou seja, o homem africano que carrega consigo o estigma de subjugação, imposta pelo colonizador. Memmi (1967, p. 67) afirma que há a desvalorização do colonizado pelo colonizador em todos os aspectos, segundo ele: “a desvalorização do colonizado estende-se, assim, a tudo aquilo que o toca. Ao seu país, que é feio, quente demais [...] a geografia tão desesperada que o condena ao desprêzo (Sic), à dependência até a eternidade” (MEMMI, 1967, p. 27). A escrita de Agostinho Neto volta-se para o desprezado, para o povo angolano que carrega esse estigma graças a empreita de ocupação colonialista e sua política desumana.

Agostinho Neto empresta sua voz ao povo angolano. É válido mencionar que apesar do poeta ter tido oportunidade de sair de África e ir até a terra do colonizador com o intuito de estudar, o que acontecia com uma pequena parte da população africana, isso não faz com que ele esquecesse das injustiças impostas ao seu povo, ao contrário, quando ele está na terra do colonizador ascende uma chama ainda mais intensa, demonstrando a preocupação com o seu povo. O

A palavra, neste contexto, se mostra como um dispositivo poderoso, pois é por meio dela se trava uma luta contra o colonizador. Há o que podemos definir como um diálogo entre as ações de Agostinho Neto como militante pela independência de



Angola e os textos poéticos por ele produzidos, ao mesmo tempo em que ele combate por meio de ações, foi guerrilheiro e lutou com armas em prol da independência de Angola, ele utiliza seus textos para combater o colonizador e expõe as marcas e as chagas deixadas por este, conforme afirma Silva, “há em seus poemas a incessante busca de denunciar os sofrimentos causados pela colonização portuguesa e exaltar a identidade africana” (SILVA, 2013, p. 03).

O autor é visto como um mediador entre o povo e a liberdade e faz isso por meio da palavra, visando mudar a realidade social vigente não só por meio de suas ações enquanto homem e político, mas também enquanto poeta.

Conforme mencionado em outros momentos do trabalho, as diferentes vertentes da vida de Agostinho Neto convergem num único objetivo: a liberdade nacional. Ver seu povo livre é seu ideal. Sua escrita visa realizar um diálogo com os angolanos, a fim de despertá-los para ir à luta em busca da libertação.

Referências bibliográficas

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Lucília Paula de Azevedo; MORAIS, Maria Perla Araújo. *Literatura e engajamento nas poesias portuguesas*. Anais do SILEL. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013

FIGURELLI, Roberto. *Sartre e a literatura engajada*. Letras. Curitiba (30) 89-111 - 1987 – UFPR.


GUIMARÃES, Frederico Moreira. *Literatura e engajamento em Sartre: um estudo de Quem é a literatura?* Dissertação em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2010.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1967.

NETO, Agostinho. *Sagrada Esperança, Renúncia impossível e Amanhecer*. Luanda: 2009: UEA.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura?* 3ª Edição. São Paulo: Ática, 2004.

SILVA, Antonio de Pádua de Souza e. *Pequena abordagem da poética de Agostinho Neto*. Ponta de Lança, São Cristóvão, v.6, n. 11 out. 2012- abr 2013.



SILVA, Antonio de Pádua de Souza e. *A poesia da Mensagem angolana e a mensagem da poesia afro-brasileira*. Tese de doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino, orientada pelo Professor Doutor José Luís Pires Laranjeira, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2014.

QUILOMBOS EDITORIAIS

Fabiane Cristine Rodrigues (CEFET-MG)¹
Luiz Henrique Silva de Oliveira (CEFET-MG)²

Resumo: Este artigo dedica-se a apresentar um panorama daquilo que denominamos “quilombos editoriais”, ou seja, as redes editoriais criadas e mantidas por autores negros como forma de resistir aos filtros editoriais estabelecidos pelas demais editoras e garantir a circulação de obras e autores negros, com discursos afrocentrados e temas pertinentes à totalidade de sua vivência enquanto indivíduos.

Palavras-chave: Redes editoriais; literatura afro-brasileira; edição; Abralic


A palavra “quilombo” tem suas origens no termo banto “kilombo”, significando acampamento ou fortaleza. Contudo, como destaca Leite (2016), não se restringe apenas a este sentido, estando associada também à ideia de acampamento guerreiro e, em Angola, à divisão administrativa. Os quilombos brasileiros foram estruturados de forma a “reconstituir” os quilombos africanos, numa tentativa de unificar diferentes linhagens e reagir à situação opressiva.

Dessa forma, seu uso efetivo, desde o período colonial brasileiro, está associado não apenas a um mero acampamento ou reunião de escravos fugidos, mas à organização política negra de resistência, por meio da oposição ao sistema escravista em vigor. Os quilombos são, portanto, algumas das primeiras organizações, no Brasil, em que negros oprimidos se reúnem política, administrativa e militarmente para combater a escravidão, além de resgatarem e manterem as manifestações culturais que trouxeram de seus países de origem, sejam elas expressas de modo linguístico, religioso ou mesmo nos hábitos cotidianos.

O ato de resgate ou manutenção de uma cultura, ou suas manifestações culturais, está intimamente associado, neste contexto, com a resistência e persistência no tempo, diante do apagamento que se faz da memória e do legado afro-descente. Enquanto na África a tradição oral prevalecia, não havendo a obrigatoriedade de se manter uma memória escrita para garantir a transmissão e a perpetuação dos valores culturais daquelas comunidades, no ambiente diaspórico o negro se viu diante da necessidade de

¹ Mestranda em Estudos de Linguagens (CEFET-MG). fabby-ane@hotmail.com.

² Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG. henriqueletras@yahoo.com.br



estabelecer uma memória registrada de forma escrita, pois a sociedade brasileira valia-se de instrumentos eurocêntricos para transmitir e perpetuar valores. Dessa forma,

Apropriar-se de sua história e de sua cultura, reescrevê-la segundo a sua vivência, numa linguagem que possa ser libertadora, é o grande desafio para o escritor afro-brasileiro. Ele escreve, se comunica, através de um sistema que veio aprisioná-lo também, enquanto código representativo de uma realização linguística da cultura hegemônica. (EVARISTO, 2010, p. 136-137)


Desse modo, a ideia de quilombo funciona como forma de resistência à colonização sobre aqueles indivíduos no momento em que rompem com o opressor e se dedicam à reapropriação do território ocupado, principiando a subversão dos elementos pensados para mantê-los ainda mais à margem daquela sociedade “letrada”, ou seja, o idioma, ferramenta de colonização do outro, e a tradição escrita, instrumento utilizado para subverter a temporalidade.

Pensando na escrita como forma de se reapropriar de instrumentos e ferramentas pensadas para garantir a presença e permanência da comunidade negra em um lugar de subalternidade, este conceito de quilombo enquanto forma de resistência negra pode ser relacionado à produção literária, aos processos editoriais e à construção de redes editoriais negras.

Todo este processo de reapropriação e ressignificação de elementos não se dá, vale ressaltar, de forma inconsciente. É necessário que o autor negro entenda seu papel e a importância daquilo que se dedica a fazer, como de descreve Jacino (1986)

Por isso sou um político. Político no sentido de estar engajado, por ter feito uma opção de classe, além de ter feito uma opção de raça (pois não basta ser negro; é necessário também se entender enquanto negro, ter uma visão de mundo de negro). (JACINO, 1986, p. 55)

Vale ressaltar o que aqui denominamos como literatura afro-brasileira, uma vez que, a partir da fala do autor citado, é possível percebermos não se tratar de algo inato, mas de um posicionamento adotado. Duarte (2015) destaca aspectos que diferenciam a literatura afro-brasileira daquela simplesmente produzida por afro-brasileiros ou daquela que apenas trata do tema afro-brasilidade, sendo estes: a temática, que tem o negro como tema central, não como mero objeto ou acessório, mas com todo o universo que o cerca e o caracteriza como indivíduo; a autoria, que a escrita seja produto de um autor




afro-brasileiro; o ponto de vista, dialogando com o segundo aspecto destacado, não basta apenas que o produtor do texto seja negro ou afrodescendente, ele deve se afirmar e posicionar como e enquanto negro, compreendendo aspectos históricos e culturais comuns a esse segmento social; a linguagem, que se vale de traços sonoros e rítmicos característicos da prática linguística africana; e, por fim, a formação de um público leitor afrodescendente, ou seja, o diálogo com o leitor por meio de seu texto, que deve ser acessível à população afrodescendente e não pode se limitar à linguagem panfletária.

A circulação e até mesmo a produção afro-literária está associada à criação e à manutenção de um público leitor negro. Para garantir a circulação de seu discurso, avesso ao discurso etnocêntrico, os produtores literários afro-brasileiros tiveram que criar suas próprias redes editoriais, englobando aspectos que vão desde a produção até a crítica daquela literatura, uma vez que a indústria cultural vigente não se mostrava receptiva a tais produções. Durante o I Encontro de Poetas e Ficcionalistas Negros Brasileiros, realizado em São Paulo, nos dias 6, 7 e 8 de setembro de 1985, do qual participaram autores, editores e críticos da literatura afro-brasileira, diversos aspectos referentes ao funcionamento destas redes editoriais foram levantados, conforme é possível perceber pela introdução da publicação do encontro:

É de 1983/84 a ideia de realização de um encontro de escritores Negros de âmbito nacional. Era necessidade de se fazer uma avaliação profunda da *Produção Literária Negra* recente e seu redimensionamento com a produção do passado [...] Pretendia-se também a revisão crítica do caráter etnocêntrico da indústria cultural traduzida em “bloqueio editorial” ou em solidariedade “negrófila”. Outro objetivo era o de situar essa mesma produção dentro dos espaços explosivos dos movimentos políticos Negros de hoje no Brasil. (XAVIER; CUTI; ALVES, 1986, p. 5)

A partir da afirmação de Duarte (2015) – “literatura é discursividade e a cor da pele ganhará importância enquanto tradução textual de uma história coletiva e/ou individual” –, é possível compreender o “bloqueio editorial” baseado no “caráter etnocêntrico da indústria cultural”, no sentido empregado, ao qual o trecho acima faz referência, não sendo imposto apenas à figura do autor enquanto indivíduo, mas à “tradução textual” de uma comunidade.

Ainda nesse primeiro Encontro, Maya-Maya ressalta a importância de um posicionamento político por parte dos escritores negros:



Insistindo na tese da importância da participação política do escritor afro-brasileiro, ponderamos que é da nossa responsabilidade, juntamente com intelectuais de outras áreas, a elaboração de uma ideologia que servirá como veículo de ruptura dessa criminosa situação em que vivemos, nos mantendo excluídos. (MAYA-MAYA, 1986, p. 111)

Assim como nos quilombos, o próprio ato de se reunir para traçar uma ideologia afrocentrada, em oposição ao sistema etnocêntrico que mantém o afro-brasileiro à margem, rompe com o lugar social imposto ao negro, dando a ele voz. Maya-Maya destaca, ainda, que há


algumas vantagens com uma ampla circulação da nossa produção literária: influiremos terminantemente na elaboração da personalidade do jovem afro-brasileiro, erradicando os estereótipos negativos que nos estigmatizam; estimularemos, através da mensagem literária, uma maior aglutinação do nosso povo, dando-lhe uma feição real de comunidade; coibiremos o oportunismo de alguns notórios elementos que projetam suas conquistas pessoais em nome da comunidade. (MAYA-MAYA, 1986, p. 111)

Em outras palavras, estabelecer uma organização para se opor ao discurso dominante é um grande passo para a construção de uma comunidade, ou mesmo uma rede de sociabilidade, no sentido de criação e integração de um grupo que partilha valores culturais e estéticos. É importante ressaltar que estes valores culturais e estéticos não são os mesmos que vigoram no sistema dominante, nem os reforçam, mas são criados e mantidos dentro da perspectiva e experiência do oprimido, rompendo com “os estereótipos que o estigmatizam” no momento em que repensa seus valores estéticos e culturais a partir dos produtores e do público negro.

A criação e a manutenção de uma comunidade negra, principalmente na perspectiva editorial, ao longo da história do Brasil, não foi bem aceita ou incentivada, voltando sempre para o ideal de luta e resistência, como expressa Silveira:

No meu entender e no meu desejo, a comunidade negra, em seus diversos setores, deve criar uma vida própria, solidária, autônoma, expressa numa organização comunitária com base em grupos, entidades, instituições negras (familiares, culturais, políticas, comerciais etc.). Os escritores negros devem cuidar do seu setor, preservando e ampliando o espaço conquistado, essa modesta área sob ocupação, essa pequena zona libertada. (SILVEIRA, 1986, p. 88)

Desse modo, é papel do escritor negro cuidar de seu setor, preservá-lo e ampliá-lo, como forma de garantir que haja e se mantenha esta zona libertada do discurso



etnocêntrico, dos valores eurocêtricos e de outros que aprisionam as produções artísticas e culturais afro-brasileiras dentro de limites que não as representam. O ato de autopublicação já aponta para o gesto de publicação como ato de resistência – quilombola – em relação à pouca inserção do negro no campo editorial nacional; outro caminho apontado por Silveira para os escritores negros seria


Nós escritores devemos aproveitar esses espaços eventuais no estrito limite das conveniências, sem correr o risco de enfraquecer os laços que conseguimos amarrar com o público negro e entre nós próprios escritores. Vamos criar uma editora, se possível. Vamos reforçar nossas conquistas, por mínimas que sejam. Aí é que está o caminho da organização e da autonomia. (SILVEIRA, 1986, p. 88)

Fortalecer os laços entre o público negro e os escritores, além de se aproveitar, com cautela, dos espaços eventuais oferecidos aos autores negros é um importante passo para garantir a manutenção da autonomia conquistada a duras penas pelo autor afro-brasileiro. Contudo, a criação de uma editora, ou algumas pequenas editoras trabalhando conjuntamente no sentido de garantir esta autonomia autoral do produtor literário afro-brasileiro seria uma forma eficaz para consolidar e dar visibilidade às produções literárias afro-brasileiras.

Meios de publicação

Os quilombos editoriais negros se articulam por meio da imprensa negra, composta tanto por jornais quanto por revistas, produções literárias em antologias e publicações individuais em gêneros como romance, poesia, conto e teatro. Atualmente, há, ainda, o que podemos denominar como “cyberquilombos”, ambientes criados para discutir e visibilizar produções culturais afro-brasileiras, como *blogs* e *vlogs*, alguns voltados para as produções literárias, mas não se restringindo a esta forma de manifestação cultural. Não iremos, contudo, nos deter, em uma apresentação mais pormenorizada destes meios de produção, pois, apesar de contribuírem de forma ampla para a resistência e divulgação das redes de sociabilidade afro-brasileiras e seus produtos, não constituem o tema específico deste trabalho, que pretende apenas traçar o panorama dessas redes editoriais.


Antologias



Apesar de não ser o foco deste trabalho analisar, especificamente, as antologias de contos, ensaios e poesias afro-brasileira, esses produtos editoriais foram e ainda são de extrema importância para a difusão da escrita de diversos autores negros. Em geral, trata-se de publicações agrupadas por gênero textual, periódicas ou não, que reúnem textos de variados autores que têm em comum a produção de literatura afro-brasileira, e, além de facilitar o acesso do público leitor ao trabalho de um grande número de autores, também contribui para o ingresso ou permanência de autores no meio editorial.

Entre as antologias literárias afro-brasileiras dedicadas à crítica literária e ensaística, é possível destacar as obras *Reflexões sobre literatura afro-brasileira*, organizada pelo Grupo Quilomboje e editada pelo Conselho de participação e desenvolvimento da comunidade negra, em 1985; *Criação Crioula: nu elefante branco*, organizada por Arnaldo Xavier, Miriam Alves e Cuti e editada pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo (IMESP), em 1986; *O negro escrito – Apontamentos da presença do negro na literatura brasileira*, organizado por Oswaldo de Camargo e editado pela Secretaria de Estado da Cultura, em 1987; *Poéticas afro-brasileiras*, por Maria do Carmo Lanna Figueiredo e Maria Nazareth Fonseca, editado pela Mazza, em 2002; e *Brasil afro-brasileiro*, organizado por Maria Nazareth Fonseca e editado pela Autêntica, em 2007. Nestas antologias, é necessário ressaltar a finalidade de produzir estudos críticos sobre as produções literárias, uma vez que estes materiais são importantes para “validar”, discutir e reafirmar os valores estéticos de tais produções, fortalecendo o conceito de literatura brasileira como linhagem literária, com suas produções e respectivos estudos.

Dentre as antologias literárias afro-brasileiras, podemos destacar as obras: *Cadernos Negros*, organizada pelo Grupo Quilomboje, produzida anualmente desde 1978, alternando entre edições de poesia e conto; *A razão da chama: antologia de poetas negros brasileiros*, antologia de poesias organizada por Oswaldo de Camargo e editada pela GRD, em 1986; *Poesia negra brasileira: antologia*, antologia de poesias organizada por Zilá Bernd e editada pela Age, em 1992; *Terra de palavras*, antologia de contos organizada por Fernanda Felisberto e editada pela Pallas, em 2004; *Ogum's toques negros: Literatura negra – coletânea poética*, antologia poética organizada por Guellwar Adún e publicada pela Ogum's Toques Negros, em 2014, fundamentais para



dar visibilidade aos produtores de literatura afro-brasileira e sua escrita, além de auxiliar a mapear o cenário editorial desta vertente literária.


A publicação de antologias ocorre, muitas vezes, como fruto da ação de coletivos negros, que reafirmam o sentido de literatura como forma de resistência e afirmação, gerando espaço no meio editorial para que o discurso afrocentrado circule, funcionando como elo entre produtor e público. Como exemplo, podemos citar o coletivo Ogum's Toques Negros, contemporâneo e produzido com o objetivo de promover discussões entre autores e leitores afro-brasileiros, além de dar visibilidade a estes trabalhos literários, e coletivo Quilombhoje, responsável pela organização das antologias de *Cadernos Negros*, que será tratada no tópico a seguir.

A atuação destes coletivos e publicações de tais antologias reforçam o que Evaristo (2010, p.139) expressa na frase “O corpo esteve escravo, mas houve e sempre há a esperança de quilombo”, pois, a despeito das barreiras impostas pelo mercado editorial, a organização negra em prol do direito de falar e ser ouvido, ou escrever e ser lido, persiste e segue como forma de resistência.

Cadernos Negros

A série *Cadernos Negros* surgiu em 1978, idealizada por Luis Silva (Cuti), Oswaldo de Camargo, Paulo Colina e Abelardo Rodrigues, escritores afro-brasileiros que compuseram, com o autor argentino Mário Jorge Lescano, a primeira formação do Grupo Quilombhoje. O primeiro volume foi impresso em tipografia, no formato de livro de bolso, contendo 52 páginas e trazendo os poetas Henrique Cunha Júnior (Cunha), Ângela Galvão, Eduardo de Oliveira, Hugo Ferreira, Célia Aparecida Pereira (Celinha), Jamu Minka, Oswaldo de Camargo e Luis Silva (Cuti), militantes em entidades ou grupos do Movimento Negro brasileiro. O lançamento deste volume deu-se em novembro de 1978, durante o I Feconezu – Festival Comunitário Negro Zumbi, na cidade de Araraquara (SP). No final do primeiro volume, destinado à poesia, foi anunciado “Próximo lançamento *Cadernos Negros 2 - Contos*”³, expressando o desejo de produzir uma série de antologias, alternando entre poesia e conto.

³ Informações disponíveis em: <<http://www.cuti.com.br/#!artigocardernosnegros/c24ib>>. Acesso em: 24 abr. 2016.



Toda a produção dos primeiros volumes da série foi realizada de forma cooperativa, desde os custos de edição até as demais etapas de produção de um livro, como revisão, diagramação, elaboração de um projeto gráfico, entre outras, e as publicações ocorrem de forma ininterrupta, até o ano corrente, anualmente, alternando edições antológicas de poesias e contos. Contudo, além de seu valor puramente literário e estético, a série *Cadernos Negros* pode ser enxergada como um efetivo símbolo da organização, resistência e afirmação negra no âmbito literário, retornando à ideia de quilombo editorial tratada neste capítulo e expressa na identidade do coletivo – Quilombhoje –, uma vez que sobrevive, circula e é alvo de diversos estudos acadêmicos, mesmo situando-se às margens do mercado editorial, ao menos em seu sentido comercial.


Antônio ressalta a importância social dos *Cadernos Negros*,

A produção da série é peça fundamental da tríade constituída, na sua base, pelo Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial – MNUCDR – 1978 que, até 1982, foi uma Frente de Organizações Negras e o principal veículo nacional de conscientização antirracismo e o Festival Comunitário Negro Zumbi – FECONEZU – 1978 que, na tríade, sintetizava as principais intervenções do Movimento Negro de Expressão Cultural. (ANTÔNIO, 2005, p. 15)

Ou seja, o discurso literário trazido pelos *Cadernos*, é somado às demais intervenções sociais que lutavam pela igualdade racial, em um viés cultural, resgatando o direito à voz, a dizer e ser ouvido, da população negra brasileira, buscando o enegrecimento da identidade brasileira, em oposição ao constante branqueamento.

O branqueamento ideológico versus o enegrecimento físico marca o centro das reações dos escritores protagonistas dos *Cadernos*. Essa percepção possibilita um salto: os movimentos negros inaugurados na década de 70, diferentemente dos movimentos surgidos nas décadas de 30 e 40, descartam a assimilação do branco. Há um crescente investimento na história, na identidade e na compreensão integral da problemática negra. A história oficial, construída sob o ponto de vista do branco, é revisada. Palmares e Zumbi ganham, através do passado recuperado, centralidade nos discursos, nas práticas sociais, na leitura da historiografia brasileira e na estratégia política dos movimentos negros.

O processo de luta traçado pelos mantenedores dos CN passa, então, pela consciência do racismo no Brasil com ênfase no modo pelo qual



ele se define e funciona. A consciência do racismo à brasileira vai orientar as ações em cada um dos períodos. (ANTÔNIO, 2005, p. 19)

A produção de uma literatura afrocentrada permite, então, desconstruir o racismo a partir da voz do oprimido, desprezando o ponto de vista e a ideologia dominantes, sem interferências entre os produtores e os leitores; em outras palavras, se, para circular por meio de grandes editoras, voltadas para o lucro e a manutenção daquela organização social que deixava a população negra à margem, o autor devia “lapidar” seu discurso para que destoasse o mínimo possível do discurso vigente, o surgimento de *Cadernos Negros* permitiu que um maior número de autores negros problematizasse a situação do negro no Brasil, por meio do discurso daquele que era oprimido, eliminando o “filtro eurocêntrico”.

Considerações finais

No que diz respeito às produções culturais, mais especificamente produções literárias, os mecanismos utilizados para tentar abafar ou mesmo calar as vozes destes produtores foram múltiplos: as proibições de acesso a uma educação formal, que dificultaram a criação de uma tradição textual escrita a partir de autores negros, uma vez não era reservado a eles o acesso à leitura ou à escrita e, conseqüentemente, a formação de um público leitor negro; a “canonização” de uma literatura brasileira fundada a partir dos padrões etnocêntricos, excluindo elementos comuns a outras culturas formadoras da sociedade brasileira, como aquelas de origem africana; a manutenção de “linhas editoriais” por parte das grandes editoras, que visam “filtrar” as produções editoriais e garantir uma hegemonia do discurso veiculado, reforçando o lugar de subalternidade imposto a alguns indivíduos.

Em contrapartida, foram criados mecanismos de resistência, para garantir, mesmo que ainda de forma tímida, uma multiplicidade de vozes, questionando os lugares impostos. Dentre elas, podemos destacar: as organizações políticas e sociais criadas e mantidas pela comunidade afro-brasileira para garantir acesso a elementos como educação e cultura a todos os brasileiros; a apropriação e ressignificação dos elementos culturais impostos, como a língua, a forma de materialização textual e os padrões estéticos etnocentros, associados com elementos culturais africanos para a criação de uma literatura afro-brasileira; a criação de “quilombos editoriais” para absorver parte da

produção afro-literária e, dessa forma, garantir a circulação de discursos avessos ao dominante; a criação de uma teoria para analisar e balizar os valores literários afro-brasileiros.

Nas análises destes chamados quilombos editoriais, é possível perceber que seu lugar à margem do mercado editorial se dá por diversos fatores, como a oposição ao discurso dominante, que estereotipa e reforma o lugar social imposto ao negro brasileiro, e a preocupação em fazer conhecer o discurso afrocentrado pela população afro-brasileira, público-alvo dessa literatura, mediante a recepção e a circulação de uma literatura afro-brasileira, em detrimento do lucro financeiro.

Referências bibliográficas

ANTÔNIO, Carlindo Fausto. *Cadernos Negros: esboço de análise*. Campinas: Unicamp, 2005. 262 f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2005.


DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura afro-brasileira: um conceito em construção*. Disponível em: <https://social.stoa.usp.br/articles/0037/3053/Literatura_Afro-brasileira_EDUARDO.pdf>. Acesso em: 02 jan. 2015.

EVARISTO, Conceição. *Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira*. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010. p. 132-142.

JACINO, Ramatis. *O escritor enquanto trabalhador intelectual*. In: Xavier, Arnaldo; Cuti; Alves, Miriam (orgs.). *Criação Crioula, Nu Elefante Branco*. São Paulo : IMESP, 1986.

LEITE, Ilka Boaventura. *Os quilombos no Brasil: questões conceituais e normativas*. Disponível em: <http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_04/N2/Vol_iv_N2_333-354.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2016.

MAYA-MAYA, Estevão. *Análises e reflexões críticas sobre a produção literária afro-brasileira dos anos 70*. In: XAVIER, Arnaldo; CUTI; ALVES, Miriam (Org.). *Criação Crioula, Nu Elefante Branco*. São Paulo: IMESP, 1986.



SILVEIRA, Oliveira. A produção literária negra (1975-1985). In: XAVIER, Arnaldo; CUTI; ALVES, Miriam (Org.). *Criação Crioula, Nu Elefante Branco*. São Paulo: IMESP, 1986.

XAVIER, Arnaldo; CUTI; ALVES, Miriam. Simplesmente histórico. In: XAVIER, Arnaldo; CUTI; ALVES, Miriam (Org.). *Criação Crioula, Nu Elefante Branco*. São Paulo: IMESP, 1986.

CELIE, PONCIÁ E MARIA RAMI : INTERSECÇÕES ENTRE AS PROTAGONISTAS DE *A COR PÚRPURA*, *PONCIÁ VICÊNCIO* E *NIKETCHE*: UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA

Jacqueline Laranja Leal Marcelino
UNEB- Universidade do Estado da Bahia

Resumo: A proposta deste trabalho é promover o estudo da (re)construção de identidades das protagonistas de três narrativas, Celie, Ponciá e Maria Rami, respectivamente das obras *A cor púrpura*, *Ponciá Vicêncio* e *Nikette: uma história de poligamia*. A fundamentação teórica nessas análises articulou questões do feminismo de bell hooks (1984) com identidade na perspectiva de Kabengele Munanga (1994), Paul Gilroy (2001) e Stuart Hall (1996), tendo contribuído ainda os estudos sobre poder, de Foucault (1995), e sobre a memória a partir de Jacques Le Goff (1990) e Maurice Halbwach (2006). A partir do estudo das protagonistas selecionadas apreende-se uma reelaboração positiva de cada uma delas.

Palavras-chave : Escravidão; Colonização; Patriarcado; Identidade

Introdução

Celie, Ponciá e Maria Rami, respectivamente protagonistas das obras *A cor púrpura*, *Ponciá Vicêncio* e *Nikette: uma história de poligamia*, são mulheres negras com vivências e experiências em diferentes países. Celie, afro-americana e Ponciá, afro-brasileira, descendem da Diáspora, mas têm infância e adolescência completamente diferentes. Celie cresceu tão coagida pela ideologia patriarcal que achava que seu destino era sobreviver aos maus tratos para servir, primeiramente ao seu padrasto e depois a seu marido e família. Ponciá, ao contrário, cresceu acreditando que as mulheres é que mandavam, visto que os homens de seu povoado estavam sempre ausentes e eram as mães que mandavam em seus lares, nos filhos e nos maridos. Ponciá, criança, já se sentia empoderada como menina. Gostava de ser mulher e ansiava em ter marido e filhos que a obedecessem.

A terceira protagonista analisada, a africana de Moçambique, Maria Rami, da obra de Paulina Chiziane, assim como Celie, de *A cor púrpura*, vive em uma sociedade extremamente machista. Rami, porém, só percebe o quanto é explorada e subjugada quando observa que seu casamento não estava mais correspondendo às expectativas do que entendia por matrimônio. Ela, que até então vivia exclusivamente para ser esposa de Tony, ao se perceber destituída da presença e atenção do marido, passa a se questionar sobre qual o sentido de dedicar sua existência a servir um marido que não a ama nem respeita.

O empoderamento de Celie

Celie, protagonista do romance de Alice Walker, *A cor púrpura*, consegue modificar-se a partir das interações principalmente com mulheres, com quem aprende ser possível confrontar o controle masculino sobre seu corpo e voz. Ela é apresentada inicialmente completamente adaptada a uma situação de subalternidade em seu ambiente doméstico por ser negra e pobre. Observa-se que a discriminação sexual está impregnada na casa, na família, nas instituições em geral e na própria vítima, como

aponta bell hooks (1984) sobre as vítimas do patriarcado “ são socializadas para se comportarem de maneira que as fazem **agir em cumplicidade** com o status quo” (HOOKS, 1984, p. 43, grifo nosso, tradução livre). Celie também é considerada feia na concepção tanto de seu padrasto quanto de seu marido. Acostumada a maus tratos, submetia-se para não sofrer castigos corporais, para manter-se viva, mas, no decorrer da narrativa, ela conhece pessoas com experiências de vida distintas das suas: mulheres que não aceitam as imposições do sistema patriarcal e fazem com que ela passe a questionar seu modo de vida. Aos poucos vai deixando de ser a escrava do lar e segue consolidando seu empoderamento na interação principalmente com mulheres, como sua irmã Nettie, a cunhada Kate, sua nora Sofia e a cantora Docí Avery.

A vida de Celie é marcada pela ausência de afeto nas relações com os homens com quem conviveu. O homem que ela conheceu como pai a estuprava. Albert, seu marido, apenas a usava para cuidar da casa, dos filhos dele e para seu prazer sexual. O casamento deles era uma relação baseada em opressão e dominação, como observamos pela forma como Celie se referia a ele: “Sinhô”. Ao usar essa forma de tratamento para falar com o próprio marido, ela evidencia o distanciamento entre eles e sua condição de subalternidade. Nettie e Kate quando visitaram Celie observaram o quanto os enteados de Celie não a respeitavam e deixavam todo o trabalho de casa por conta dela. Aconselharam Celie a não se submeter, mas a moça achava que atendê-los em tudo era sua obrigação. Sofia, sua nora, era uma mulher que também não se submetia a seu marido e ao conviver com Celie acabou sendo um exemplo de mulher independente e capaz de fazer valer sua vontade. Por fim, Docí Avery, a amante de seu marido, no período que morou com eles, se afeiçou a Celie que tratou dela durante uma enfermidade e pela proximidade e afinidade proporcionou grandes aprendizagens deste o conhecimento de seu próprio corpo até o despertar do prazer sexual a partir do envolvimento homoafetivo com a própria Docí. O relacionamento com Docí Avery proporcionou à Celie não apenas uma melhor autoestima como também a conduziu a encontrar sua vocação profissional para a costura de calças compridas, atividade que lhe rendeu sua emancipação financeira.

O protagonismo de Ponciá

De forma diferente do que se passa em *A cor púrpura* ou em *Niketche*: uma história de poligamia, na narrativa *Ponciá Vicêncio* desvelam-se vivências em um lar regido com certa autonomia por uma mulher, Maria Vicêncio, mãe de Ponciá. Essa representação positiva da figura feminina reflete-se na decisão de Ponciá que, com apenas 19 anos, parte sozinha para tentar a vida na cidade grande. Nesse contexto, a questão de gênero como construção social se evidencia porque Ponciá desde criança mostra-se feliz e orgulhosa de sua identidade feminina e a satisfação da protagonista em ser mulher é bastante marcada na narrativa.

De forma diferente do que se passa em *A cor púrpura* ou em *Niketche*: uma história de poligamia, na narrativa *Ponciá Vicêncio* desvelam-se vivências em um lar regido com certa autonomia por uma mulher, Maria Vicêncio, mãe de Ponciá. Essa representação positiva da figura feminina reflete-se na decisão de Ponciá que, com apenas 19 anos, parte sozinha para tentar a vida na cidade grande. Nesse contexto, a questão de gênero como construção social se evidencia porque Ponciá desde criança

mostra-se feliz e orgulhosa de sua identidade feminina e a satisfação da protagonista em ser mulher é bastante marcada na narrativa.

Desde menina, Ponciá rejeitava seu próprio nome, visto que seu sobrenome não provinha de raiz familiar, já que ‘Vicêncio’, que designava todos de sua família, era meramente o sobrenome do senhor de escravos a quem seus antepassados pertenceram:

Quando mais nova **sonhara até um outro nome** para si. **Não gostava** daquele que lhe deram. Menina tinha o hábito de ir à beira do rio e lá se mirando nas águas, gritava o próprio nome: Ponciá Vicêncio! Ponciá Vicêncio! Sentia-se como se estivesse chamando outra pessoa. [...] A cabeça rodava no vazio, ela vazia se sentia sem nome. **Sentia-se ninguém**. Tinha então vontade de choros e risos (EVARISTO, 2003, p.19, grifo nosso).

De tanto rejeitar seu próprio nome, Ponciá Vicêncio sonhava com outro nome em que pudesse se reconhecer. Para o pesquisador Eduardo de Assis Duarte (2006), ser nomeado a partir do sobrenome dos senhores de escravos é uma marca de subalternidade. Tratava-se de uma estratégia para que cada dono de escravos identificasse suas “peças”, assim como qualquer outra propriedade.

Esse sentimento de vazio e de não existência remete à anulação da identidade imposta aos africanos escravizados, destituídos de seus nomes de família, de sua cultura e de seus familiares ao serem reduzidos a peças de trabalho, em tentativa de desumanizá-los. Os danos psicológicos decorrentes desse sistema que acometeram Vô Vicêncio também são evocados quando é dito que Ponciá “tinha vontade de choros e risos”, antítese que marca a loucura do seu avô pelo tanto que viveu e resistiu durante a escravidão: “Um dia ele teve uma crise de choro e riso tão profunda, tão feliz, tão amarga e desse jeito **se adentrou pelo outro mundo**” (EVARISTO, 2003, p. 15, grifo nosso).

Vô Vicêncio chorava por todo o sofrimento que teve de enfrentar como escravo e por não ter conseguido se matar, mas ria por acreditar que havia libertado a esposa do sofrimento, ao lhe ter tirado a vida. Esse sentimento antagônico de alegria/tristeza e a aparência física com o avô podem ser caracterizados como as primeiras heranças que se confirmam para Ponciá.

A ausência de um sobrenome que indicasse a origem de Ponciá marca a falta de uma identidade familiar. A situação da personagem, como a dos demais africanos e/ou seus descendentes, isolados em um povoado que demandava que eles trabalhassem nas terras do antigo senhor, também atesta uma condição social e econômica subalterna com pouquíssimas diferenças em relação à vida que levaram seus antepassados escravizados. Assim, a condição de subalternidade imposta aos negros vai se perpetuando pela marginalização dessas pessoas e Ponciá segue vivendo experiências em que predominam perdas e vazios.

Ela sonhava com um futuro melhor, inclusive porque sabia ler e escrever. A princípio, acreditava que essa competência já seria suficiente para distingui-la dos seus antepassados, a quem foi proibido o acesso à alfabetização. Então, Ponciá decide migrar

do espaço rural para o urbano, passando a ser a primeira da família a usufruir o direito de ir e vir. Deixa o povoado em que cresceu, acreditando ser possível construir uma história diferente da que vinha testemunhando no povoado.

O despertar de Rami

A protagonista de *Niketche: uma história de poligamia*, mostra-se uma mulher forte e decidida quando se dá conta de que seu casamento está diferente. Então, ela sai de sua casa para pessoalmente investigar o que está acontecendo com o marido Tony, que andava muito ausente de casa e da família. Até então, Rami estava acostumada a adaptar-se a quaisquer situações que se apresentassem para ela sem questionar, porque não considerava importantes suas vontades e desejos. Quando, porém, percebe as ausências recorrentes do marido, passa a se sentir abandonada e decide não se conformar com aquela situação.

Uma manhã, ao despertar, sente-se frustrada por mais uma vez estar só em seu leito e faz a seguinte reflexão: “Sou uma mulher derrotada, tenho as asas quebradas. Derrotada? Não. **Nunca combati**. Depois as armas muito antes de as empunhar. Sempre me entreguei nas mãos da vida” (CHIZIANE, 2004, p.18, grifo nosso). Essa constatação demonstra que até aquele momento ela assumia uma postura subalterna, acatando sempre o que os outros ditavam, provavelmente como resultado de ter sido socializada para se conformar.

Rami admite nunca ter definido metas para si, nem sabe dizer se teve aspirações próprias e recorre à metáfora do rio morto para explicar como se encontra sua vida nesse momento: completamente inerte, sem vida, sem esperança. Sente-se só e abandonada. As ausências do marido e a mudança no casamento deles fez com que ela despertasse para não se conformar com aquela situação que não lhe fazia bem. Tudo o que ela havia aprendido na cultura em que foi educada, tudo o que havia praticado, acreditando no casamento monogâmico, precisou ser revisto quando descobriu que seu marido tinha quatro amantes em distintas regiões de Moçambique.

Depois de ter viajado pelo seu país para ir ao encontro das quatro amantes de seu marido, Rami mostra-se decepcionada ao descobrir que Tony tinha filhos com todas, mas que não tinha compromisso financeiro com nenhuma delas. Então, põe-se a refletir sobre o valor do sujeito feminino e conclui que a mulher não tem nenhum valor porque “Até na Bíblia a mulher não presta. Os santos nas suas pregações antigas, dizem que **a mulher nada vale**, a mulher é um nutridor de maldade, fonte de todas as injustiças e querelas” (CHIZIANE, 2004, p. 68, grifo nosso).

A partir dessa alusão à Bíblia, a personagem se questiona por que Deus teria feito a mulher se ela não faz falta no mundo, e prossegue com outros questionamentos. Indaga-se sobre o porquê de Deus permitir que as mulheres sofram tanto e se Deus tem uma mulher. Chega à conclusão de que, se ele é casado, sua esposa deve ser tão invisível quanto as mulheres de Moçambique: “Deve ser **tão invisível como todas nós**. O seu espaço é, de certeza, a cozinha celestial” (CHIZIANE, 2004, p. 68, grifo nosso). Nessa passagem, Rami se vale de uma ironia para denunciar o papel secundário da mulher na sociedade moçambicana, a quem só compete servir ao homem.

Rami prossegue seu monólogo interior sobre a condição da mulher em Moçambique, dizendo que, se existisse uma deusa, esposa de Deus, as mulheres teriam a quem dirigir suas preces e rezariam:

Madre Nossa que estais no céu, santificado seja o vosso nome. Venha a nós o vosso reino – das mulheres, claro -, venha a nós a tua benevolência, não queremos mais a violência. Sejam ouvidos os nossos apelos, **assim na terra como no céu**. A paz nossa de cada dia nos dai hoje e perdoai as nossas ofensas – fofocas, má língua, bisbilhotices, vaidade, inveja – assim como nós perdoamos a tirania, traição, imoralidades, bebedeiras, insultos, dos nossos maridos, amantes, namorados, companheiros e outras relações que nem sei nomear [...] (CHIZIANE, 2004, p.68, grifo nosso).

Ao propor uma oração endereçada à Madre Nossa, à esposa imaginada de Deus, Rami elabora uma paródia da oração “Pai Nosso” símbolo maior do Cristianismo. Rami revolta-se ao se dar conta de que o Deus do catolicismo, religião que ela assimilou por imposição dos colonizadores, é um protetor exclusivo dos homens, pois desconsidera as mulheres. Ela, então, reivindica uma protetora para as mulheres e defende que seria necessária uma divindade mulher para entender e atender às necessidades femininas.

Ao parodiar o “Pai nosso”, Rami desafia e questiona a religião que por muito tempo internalizou sem questionar. Essa atitude de parodiar o discurso dominante é apontada por Bhabha (2007) como um recurso para o subalterno validar sua voz, pois, ao subverter, ameaça a autoridade que legitimou o discurso do colonizador e é essa estratégia que Rami utiliza para subverter o que é sagrado para a cultura ocidental. A paródia de Rami prima pelo humor do principio ao fim: “[...]. Não nos deixei cair na tentação **de imitar as loucuras deles** – beber, maltratar, roubar, expulsar, casar e divorciar, violar, escravizar, comprar, usar, abusar e nem nos deixeis morrer nas mãos desses tiranos – mas livrais-nos do mal, Amém” (CHIZIANE, 2004, p. 69, grifo nosso).

Esse efeito irônico se dá pela inversão de gênero, dirigindo-se a uma divindade mulher e não ao Deus católico. As solicitações femininas são elaboradas em contraponto ao praticado pelos homens, assim prevalecem duas vozes, a masculina e a feminina. A paródia, além de contestar os textos bíblicos, questiona o Cristianismo imposto pelos colonizadores que, apesar de defender a monogamia permitiu a poligamia de forma não oficial.

Ao finalizar sua oração, Rami acrescenta: “Uma **mãe celestial** nos dava muito jeito, sem dúvida alguma” (CHIZIANE, 2004, p. 69, grifo nosso). Rami julga necessário recorrer a uma mãe celestial porque o Pai celestial só tem priorizado o homem, desconsiderando as necessidades e sofrimentos das mulheres. Ao conhecer as outras mulheres de Tony, especialmente as do norte, que não assimilaram o catolicismo e outros costumes dos colonizadores, Rami desperta para questionar muito do que lhe foi ensinado, inclusive o amor monogâmico. Neste processo a protagonista se dá conta que suas rivais são tão vítimas quanto ela própria e chega a conclusão que se as mulheres não dependessem financeiramente dos homens poderiam ter outros destinos e põe em prática então uma estratégia de emancipação financeira para ela e para as demais “esposas” de seu marido.

Intersecções entre Celie, Ponciá e Maria Rami

Comparando Celie e Ponciá na infância e na adolescência, pode-se perceber que as duas apresentam interações bem distintas com seus pares. Enquanto Celie submetia-se, aceitando o controle por parte dos homens do seu núcleo familiar, Ponciá teve uma vivência de criatividade, criando utensílios domésticos moldados no barro e brincando na beira do rio com liberdade. Celie foi proibida de continuar os estudos, Ponciá foi incentivada a estudar. Não se trata de dizer que Ponciá tinha poder e Celie não, pois de acordo com Foucault (1995), o poder não é algo a ser apropriado, pois constitui-se nas relações. Segundo o autor, nas interações que envolvem poder, prevalece a premissa de que todo controle gera resistência. Para Foucault (1995), as relações de poder sempre estão presentes na vida cotidiana e ninguém está completamente destituído dele, o que acontece é que um dos polos em dado momento exerce seu poder com mais vigor, restando a quem está sofrendo a oposição, a contestação ou a submissão.

Assim no decorrer de *A cor púrpura* desvela-se que Celie conformava-se com os abusos dos homens porque tinha sido socializada de forma sexista e, portanto, permanecia submissa ao sistema patriarcal, porém, ao conhecer mulheres com outras experiências de vida, ela gradativamente passa a ter outra consciência e começa a exercer seu poder de escolha. Vive uma experiência homoafetiva, que pela primeira vez em sua vida lhe proporciona prazer sexual, passa a enfrentar o marido com palavras, resolvendo por fim abandoná-lo para seguir para Memphis com Docí. Cada atitude de Celie contra o marido demonstra a consciência que ela vai adquirindo de que é possível mudar sua história de vida.

A trajetória de Ponciá muito se distingue da história de vida da personagem Celie, pois Ponciá cresce observando as interações entre seus pais e entre os demais moradores do povoado e internaliza que as mulheres mandavam nas casas, nos filhos e nos maridos. Esta maneira de compreender o poder tornava a vida de Ponciá prazerosa porque ela via na mãe uma representação de força que acreditava que teria, também por ser mulher.

Assim, aos 19 anos se aventura a mudar-se para o meio urbano. Chega à cidade cheia de sonhos, mas não consegue concretizá-los e aos poucos vai se dando conta de que o principal entrave a sua ascensão social é seu passado escravocrata, então a problematização maior na obra *Ponciá Vicêncio* diz respeito às relações de poder dos brancos, que tentam manter os negros submissos e em desvantagem por não lhes permitir acesso a melhores oportunidades de trabalho. A jovem Ponciá, então, retorna ao povoado, como atitude de resistência, para ser guardiã da memória de seu povo, para que os negros possam conhecer vivências dos seus antepassados e não mais aceitem as identidades forjadas pelo homem branco, que tentam fixá-los como eternos escravos e seres inferiores.

A terceira protagonista analisada, Maria Rami, da obra de Paulina Chiziane, assim como Celie, de *A cor púrpura*, vive em uma sociedade extremamente machista. Rami, porém, só percebe o quanto é explorada e subjugada quando observa que seu casamento não estava mais correspondendo às expectativas do que entendia por matrimônio. Ela, que até então vivia exclusivamente para ser esposa de Tony, ao se perceber destituída da

presença e atenção do marido, passa a se questionar sobre qual o sentido de dedicar sua existência a servir um marido que não a ama nem respeita.

Ao descobrir que o marido tem outras mulheres, Rami tenta restaurar a poligamia nos moldes da tradição africana como modelo de casamento para os envolvidos. Ela passa a questionar o papel das mulheres na sociedade moçambicana e se dá conta que ela e muitas outras mulheres acabam perpetuando a ideologia patriarcal, privilegiando os filhos e subtraindo cuidados e ensinamentos às filhas, que poderiam promover mudança nas relações de poder.

Em muitos momentos da narrativa as três personagens recorrem ao passado para compreender o presente. A via de acesso ao passado para Ponciá e Rami são as lembranças e os relatos dos mais velhos. Para Celie, a compreensão da história dos seus antepassados chega a ela através das cartas recebidas de sua irmã que, sendo missionária na África pesquisou e muito descobriu sobre a história daquele continente, tanto a partir de suas vivências na África como também através de estudiosos africanos.

A memória, como fonte de saber, independentemente de se fazer presente via relatos orais ou via registros escritos, como defende Le Goff (1990), é uma manifestação de poder que permite a compreensão de vivências passadas que influenciaram a vida presente. Essa noção de domínio dialoga com considerações de Foucault (1995), que teoriza que as relações de poder são exercidas com base em conhecimentos que se impõem, assim a memória configura-se como um instrumento de poder que se constitui como forma de resistência, por isso é um recurso de luta.

No caso de Celie e Ponciá, a escravidão deixou uma lacuna sobre os modos de ser e de viver dos muitos grupos negros que foram trazidos para as Américas como se não tivessem história, como se tivessem surgido a partir da escravidão. Percebe-se, então, por parte dos afro-americanos, dos afro-brasileiros ou africanos, uma grande ansiedade por conhecer mais sobre suas origens, sobre as histórias dos seus povos apagadas pelo processo escravagista. Em relação a Maria Rami, a personagem busca uma conexão com o passado na tentativa de recuperar valores e saberes da tradição africana que foram rasurados pela experiência da colonização.

Hall explica que: “As ‘histórias ocultas’ desempenharam papel fundamental no surgimento de muitos dos mais importantes movimentos sociais de nossa época – o feminismo, o anti-colonialismo, o anti-racismo” (HALL, 1996, p. 69), porém problematiza a noção de “busca profunda” da identidade, sugerida por Franz Fanon (1963), para reaver a identidade que a experiência colonial ou a escravidão rasurou. Hall questiona:

Será apenas uma questão de exumar o que a experiência colonial enterrou e cobriu, trazendo à luz as continuidades ocultas reprimidas por ela? Ou existe aí uma prática totalmente diferente – não a redescoberta, mas sim a produção da identidade? **Não uma identidade que se baseie na arqueologia, mas sim em re-contar o passado** (Hall, 1996, p.69, grifo nosso).

Hall acredita que desenterrar o que foi encoberto é essencial, mas alerta que esse processo não ocorre com isenção de contribuições da imaginação e exemplifica

mencionando o trabalho fotográfico de Armet Francis (artista visual, que desde os oito anos viveu na Inglaterra), desenvolvido com pessoas do Triângulo Negro - na África, Caribe, Estados Unidos e Reino Unido. As imagens criadas por Francis representam o continente africano como a mãe de todas essas civilizações diferentes, o triângulo está centrado na África, e o autor completa: “África é o nome do termo ausente, a grande aporia, que jaz no centro de nossa identidade cultural e dá-lhe um sentido que ela, até recentemente, não tinha.” (HALL, 1996, p.69). Para o autor, a perda da identidade só é passível de ser superada quando as conexões com as origens são reestabelecidas. Concordando com Le Goff (1990), Hall (1996) admite que tais conexões demandam memória como recurso de resistência necessário para confrontar as representações impostas pelos regimes dominantes.

Hall (1996), porém, defende uma segunda perspectiva: “Esta segunda posição reconhece que, assim como muitos pontos de similaridade, há também pontos críticos de diferença profunda e significativa que constituem ‘o que nós realmente somos’; ou melhor – já que a história interveio – ‘o que nós nos tornamos’.” (HALL, 1996, p. 69, grifo nosso). Para esse autor, não se pode falar em identidade sem considerar as rupturas e discontinuidades vividas, pois essas particularidades é que vão singularizar, por exemplo, os caribenhos – é o povo que motiva sua análise, porém entende-se que essa reflexão se aplica a qualquer povo que viveu experiência de colonialismo ou escravidão.

O que Hall (1996, p. 69) ressalta nessa segunda perspectiva é que a identidade é uma experiência de “ser”, mas também de “se tornar”. Não é algo pronto que transcende lugar, tempo, cultura e história. Se as identidades culturais possuem histórias, como tudo que é histórico, estão em constantes transformações. As identidades não podem ser recuperadas do passado como constituições essencialistas que vão garantir uma percepção definitiva e imutável de nós mesmos.

Hall (1996, p. 70) explica que identidade cultural “não é uma origem fixa à qual possamos fazer um retorno final e absoluto”, pois todas as vivências já impactaram o indivíduo que tenha passado por uma experiência traumática de rupturas, seja por escravização ou por colonização. Ele acrescenta que mesmo os africanos escravizados que cruzaram o Atlântico não constituíam um grupo homogêneo, vinham de diferentes países, de comunidades tribais diversas, tinham línguas e deuses diversos, então a busca pela origem é sempre uma volta mítica à África. Cada grupo ou indivíduo que se deslocou ou foi conduzido para diferentes espaços não está apartado do contínuo de suas experiências.

Considerações Finais


As protagonistas em que centramos este estudo são mulheres negras que, conforme observado por Hall (1996) se singularizam por vários fatores. Mesmo a afro-americana e a afro-brasileira, sendo descendentes de africanos escravizados, viveram em espaços diferentes e apresentaram históricos de vida igualmente diversos. O conhecimento de aspectos identitários genéricos positivos da África ajudou a Celie a se reconectar consigo mesma e a melhorar sua autoestima. Pelo conhecimento compartilhado com sua irmã e com sua amada, Celie foi capaz de se afastar do cristianismo e se aproximou da natureza como força divina, conforme valores africanos.

Quanto a Ponciá, ainda que ela tenha optado por voltar para o povoado para ser guardiã da memória de seu povo, isso não implica em retorno a uma identidade essencial. O objetivo dela é resistir, para que no futuro possam ocorrer mudanças. É a consciência da necessidade de desvelar as histórias ocultadas sobre seu povo para que os negros se reconheçam como importante parte da nação brasileira, sabendo que não têm do que sentir vergonha, ao contrário, que merecem o respeito e políticas de reparação social para que possam ter condições justas de viver.

Maria Rami também recorre ao retorno ao passado através de questionamentos a sua mãe e a outras mulheres da família para compreender as tradições africanas que deixou de conhecer pela colonização. No entanto, ela questiona muitos aspectos da tradição, porque considera que só privilegiam os homens. Conhecer a tradição depois de vivenciar outro tipo de socialização a torna crítica, pois adquiriu outros parâmetros de comparação. Compara as tradições que embasaram a socialização das mulheres do norte com a forma com que ela foi criada e ora fica do lado da tradição ora prefere o estilo contemporâneo no qual vive, bastante influenciado pela colonização.

Referências

- CHIZIANE, Paulina. **Niketche**: uma história de poligamia. São Paulo. Companhia das Letras, 2004.
- EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza, 2003.
- FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H. & RABINOW, P. Michel Foucault. **Uma trajetória filosófica**: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: Modernidade e dupla consciência. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo, Rio de Janeiro, Editora 34, Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou, São Paulo: Centauro, 2006.
- HALL, Stuart. **Identidade cultural e diáspora**. Tradução de Regina Helena Fróes e Leonardo Fróes. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 24, p.68-75, 1996.
- HOOKS, bell. **Feminist theory**: from margin to center. Boston: South End Press, 1984.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1990.
- MUNANGA, Kabengele. **Identidade, cidadania e democracia**: algumas reflexões sobre os discursos anti-racistas no Brasil. In: SPINK, Mary Jane Paris (Org.). A cidadania em construção: uma reflexão transdisciplinar. São Paulo: Cortez, 1994.
- WALKER, Alice. **A cor púrpura**. Tradução Peg Bodelson, Betúlia Machado e Maria José Silveira. 7. ed. São Paulo: Marco Zero, 1986.



**A VIOLÊNCIA DO NÃO-DIZER EM *NÓS MATÁMOS O CÃO-TINHOSO*, DE
LUIS BERNARDO HONWANA**

Lidiana de Moraes (University of Miami)¹

Resumo: Em 1964, Moçambique enfrentava o começo da guerra pela independência, mesmo momento em que Luis Bernardo Honwana colocou no papel sua condição como sujeito pós-colonial, criando uma ruptura com a sua condição de subalterno. Ao aliar o testemunho da situação em que o país se encontrava pré-independência com a descrição íntima da natureza humana, *Nós Matámos o Cão-Tinhoso* representa o impacto de séculos de silêncio imposto àqueles que tinham a vida vigiada pelo poder colonial. Através da análise de três contos – “Nós Matámos o Cão-Tinhoso,” “As Mãos dos Pretos” e “Nhinguitimo” – se percebe a violência da opressão colonial naquilo que os moçambicanos não conseguiam (nem podiam) dizer.

Palavras-chave: Literatura Moçambicana; Colonialismo; Luís Bernardo Honwana; *Nós Matámos o Cão-Tinhoso*

Em 1965, a dupla de folk rock americano, Simon & Garfunkel, lançou a música *The Sound of Silence*, na qual cantam sobre uma imagem plantada no pensamento através do som do silêncio. Ao escrever, um autor usa as palavras para dar voz às ideias que estão encravadas no silêncio da mente, da maneira como o escritor moçambicano Luis Bernardo Honwana fez em 1964 com o seu único livro, *Nós Matámos o Cão-Tinhoso*, uma coletânea de contos que apresenta um escritor jovem de 22 anos com histórias e revivescências dentro de si que precisavam ser colocadas para fora, tal qual ele mesmo descreve: “Não sei se realmente sou escritor. Acho que apenas escrevo sobre coisas que, acontecendo à minha volta, se relacionem intimamente comigo ou traduzam factos que me parecem decentes. Este livro de histórias é o testemunho em que tento retratar uma série de situações e procedimentos que talvez interesse conhecer.” (HONWANA, 1964, p.9)

Os acontecimentos que tomavam conta de Moçambique se mostram como fonte de inspiração para quem pôde testemunhar o começo da guerra pela independência da colônia que ainda se mantinha sob o domínio de Portugal. Era um momento de questionar o passado colonial e analisar o presente para poder vislumbrar um futuro independente e descolonizado. No entanto, o que é possível perceber em *Nós Matámos o Cão-Tinhoso* é a representação do impacto de séculos de silêncio que atormentam àqueles que sonham em ser livres, mas têm a vida constantemente vigiada pelo poder colonial. Sendo assim,

¹ Graduado em Letras (PUCRS), Mestre em Teoria da Literatura (PUCRS) e Doutoranda em Literary, Cultural, and Linguistic Studies. Contato: lidianams@miami.edu.



proponho que através da análise de três contos – “Nós Matámos o Cão-Tinhoso”, “As Mãos dos Pretos” e “Nhinguitimo” – é possível perceber a violência da opressão colonial naquilo que os Moçambicanos não conseguem dizer. Em diferentes momentos dos três textos, o leitor é confrontado com um personagem que não consegue explicar o que está acontecendo naquela sociedade porque falar a verdade seria romper com o discurso dominante e, conseqüentemente, correr o risco de represálias. O não-dito carrega consigo a violência da barreira para a possibilidade de libertação e os comentários deixados em suspenso retratam como a manipulação do discurso propagado pelo colonialismo consegue se alastrar no imaginário da população pós-colonial.

Em “As Mãos dos Pretos”, Honwana apresenta uma memória infantil, contada por um menino que relembra seus anos escolares, mais precisamente o dia em que o Senhor Professor explica porque os negros teriam as palmas das mãos “mais claras do que o resto do corpo porque ainda há séculos os avós deles andavam com elas apoiadas ao chão, como os bichos do mato, sem as exporem ao sol, que lhes ia escurecendo o resto do corpo” (HONWANA, 1964, p.119). A explicação dada pela figura de autoridade é apenas a primeira entre várias que surgem na vida do menino tentando definir a diferença racial de uma maneira que constrói a aproximação dos negros com o mundo animal, uma forma clara de desumanizar o indivíduo baseado na cor da pele.

A pluralidade de invenções criadas para justificar uma questão que deveria ser sem importância prova a persistência do discurso colonial em disfarçar a sua intenção de oprimir um povo fazendo com que a fala se repita pelos próprios indivíduos que são subjugados. Ao reforçar ideais de raça – mantendo uma hierarquia que associa superioridade com o tom claro da pele – a discriminação não se centra na injustiça da relação entre a potência colonizadora e suas colônias, mas sim nas vítimas do pensamento colonizado. Dessa maneira, o problema encontrado no país é direcionado não a subserviência dos nativos da terra perante os estrangeiros, mas sim aos negros que são associados a sujeira e a escravidão como se fossem responsáveis pelo atraso que a população se encontra, cito o conto: “Deus fez-lhes as mãos mais claras para não sujarem a comida que fazem para os seus patrões ou qualquer outra coisa que lhes mandem fazer e que não deva ficar senão limpa” (HONWANA, 1964, p.119).

As relações de categorização do ser humano se mostram presentes porque há uma necessidade de definir quem está no comando e quem deve obedecer (se restringindo



apenas a ecoar o que lhe foi dito como sendo a “verdade”). Com exceção da história evolucionista contada pelo professor, todas as demais apresentam Deus como figura central, aquele quem decidiu que os negros deveriam ter as palmas brancas. Ao criar um autor inquestionável para as ações presentes no texto, os sujeitos pós-coloniais se eximem de falar a verdade e também da culpa que carregam por serem agentes atuantes do discurso discriminatório. O não-dizer, frequentemente disfarçado em forma de piada ou de narrativa absurda, esconde uma situação de desigualdade da qual poucos estão dispostos a admitir a sua existência porque seria como confessar a sua participação em um crime contra a humanidade. Sendo assim, cabe a mãe do menino dar a explicação mais ponderada para a dúvida do filho:

Pois olha: foi para mostrar que o que os homens fazem é apenas obra de homens... Que o que os homens fazem é feito por mãos iguais, mãos de pessoas que se tiverem juízo sabem que antes de serem qualquer outra coisa são homens. Deve ter sido a pensar assim que Ele fez com que as mãos dos pretos fossem iguais às mãos dos homens que dão graças a Deus por não serem pretos” (HONWANA, 1964, p.122).

No entanto, apesar da beleza das palavras, o sentido do que a mãe tinha em mente não é dito. Para poupar o filho da dura realidade que cabe aos negros, ela romantiza o seu relato, mas a violência do que não pode ser verbalizado toma conta da mulher que se põe a chorar, deixando o filho protegido contra a maldade do preconceito, mas sem entender o que está acontecendo. O diz que “ia a pensar que nunca tinha visto uma pessoa a chorar tanto sem que ninguém lhe tivesse batido” (HONWANA, 1964, p.122), ilustrando a brutalidade pós-colonial com perfeição porque dá forma para que se enxergue como há uma atitude separatista dentro da sociedade que impede que os homens sejam vistos como um ser único, cujas semelhanças deveriam ser mais relevantes para poderem lutar pelo bem comum do que as diferenças que impedem o trabalho em conjunto.

Nos contos escritos por Honwana, é possível encontrar um padrão na atitude dos personagens: há alguém disposto a questionar e desconstruir o discurso colonial, mesmo que de maneira desinformada, ingênua ou prudente (como a mãe do menino); aqueles que seguem fielmente o discurso pós-colonial, sem qualquer tipo de dúvida sobre aquilo que lhes é dito para fazer ou falar e, alguém que se sente dividido entre o que lhe parece certo e o que lhe dizem ser correto. Em “Nhinguitimo”, o personagem principal, Alexandre



Vírgula Oito Massinga, retrata o futuro destinado aos que se atrevem a romper com o silêncio imposto aos oprimidos. O papel de pária social é destinado a ele e mais uma vez a associação do homem que sai do “padrão” com os animais se repete na peculiaridade do nome do personagem. Apesar de não haver uma explicação formal para como o “vírgula oito” foi parar no nome do rapaz, seu acréscimo pode ser associado à condição do colono que deve se submeter ao patrão, tal qual o gado (marcado com uma numeração) deve se submeter ao dono.

Vírgula Oito carrega consigo mais um estigma, o mais perigoso de todos. Ao contrário da maioria dos homens em sua condição, ele rompe com os moldes pós-coloniais porque não se limita a ser mais um empregado em uma das plantações da região. Ele trabalha para o Senhor Rodrigues, mas também é dono de terras. No entanto, mesmo sem declarar o perigo que ronda Vírgula Oito, Honwana mostra como a situação particular do personagem não deve ser permanente, uma vez que ele “tinha a sua própria machamba do outro lado do rio, no Goana” mas se tratava de “um sítio onde o administrador ainda não tinha ordenado o levantamento da reserva indígena” (HONWANA, 1964, p.129). Dessa maneira, Alexandre é posto no papel de exceção, mas tal conjuntura está atrelada à permissão do poder colonial que determina o papel desempenhado por cada membro da sociedade.

Até esse momento, a situação próspera de Vírgula Oito parece possível porque sua existência passava em branco aos olhos dos colonizadores. Contudo, mesmo sendo um homem simples, como os outros trabalhadores que lidam com a terra, Vírgula Oito demonstra uma disposição para transformar sua própria história, o que faz com que se torne uma ameaça. A astúcia do rapaz fica em evidência quando ele conta sobre os seus planos para romper com o destino que o pós-colonialismo lhe reserva: “Quando chegar o ‘nhinguitimo’ tudo vai mudar – dissera ele – As machambas grandes que eles fazem vão ficar destruídas pela fúria do vento. As nossas machambas continuarão a amarelecer calmamente porque as grandes árvores do outro lado do rio protegem-nas dos ventos. O preço do milho vai subir e nós vamos ter algum dinheiro” (HONWANA, 1964, p.131). Vírgula Oito usa do conhecimento que tem da geografia da sua terra para conseguir distinguir-se sobre àqueles que apenas a tomaram.

No entanto, de maneira quase infantil, ao contar seu plano em voz alta, Vírgula Oito se torna alvo não apenas dos colonizadores, mas também dos indivíduos pós-coloniais



que estão restritos à posição de serviçais de Portugal. Um dos companheiros de bar tenta alertá-lo quanto ao perigo da sua empreitada: “Sabes... Eu não sei se eles não ficarão zangados por tu teres tanto dinheiro... Eles são capazes de não gostar disso... Eles não vão permitir que tenha dinheiro...” (HONWANA, 1964, p.134). A resposta dada por Vírgula Oito para justificar suas intenções, desmerecendo a preocupação legítima de seu amigo é apoiada em uma lógica simples, tal qual a usada pela mãe do menino no conto anterior: “...eu não mato nem roubo; como o que ganho no trabalho; gasto o dinheiro com a minha família; pago o imposto... Pago os meus trabalhadores... Como é que eles se podem zangar?” (HONWANA, 1964, p.134). Vírgula Oito ignora que nas reticências do seu discurso, esconde-se uma infinidade de “poréns” que buscam justificar a violência do poder colonial. Ele paga os impostos e os trabalhadores, porém essas ações servem apenas para dar uma falsa sensação de posse ao colono, enquanto enriquece ainda mais o colonizador, ou seja: a “falsa consciência” abordada por Althusser. Por tanto, a lógica binária que se limita ao certo e errado não se aplica ao contexto pós-colonial em que esses personagens estão inseridos.

Outro perigo ignorado por Vírgula Oito se apresenta na cobiça dos seus semelhantes. É o dono do bar (e dono da plantação em que Alexandre trabalha) que alerta o administrador sobre a situação especial do homem: “– Senhor administrador, se eu insisto nisto é só porque me custa ver uma terra tão rica a ser desperdiçada pelos pretos” (HONWANA, 1964, p.135). A desculpa dada pelo homem, assim como as inventadas em “As Mãos dos Pretos” e mais para frente em “Nós Matámos o Cão-Tinhoso” servem para justificar a agenda colonial e dos seus sujeitos que mais uma vez buscam algum tipo de poder provocando discórdia entre os seus semelhantes.

Uma vez que Vírgula Oito resolve desviar do discurso que lhe foi ensinado, ele se encaminha para o destino que também é encontrado no conto “Nós Matámos o Cão-tinhoso”: através da violência o poder colonial silencia (seja através da exclusão ou da morte) àqueles que se atrevem a pensar diferente. No conto que dá nome ao livro de Honwana há o encontro de todos os indivíduos que formam o cenário pós-colonial: os oprimidos, os subalternos e os opressores.

A história gira em torno de um cachorro que não é visto da mesma maneira como os demais animais da redondeza. O Cão-Tinhoso é como os excluídos da sociedade, assim como os negros e Vírgula Oito nas outras narrativas. No entanto, é na expressão do olhar



daquele bicho sem nome que se encontra a maior demonstração das marcas deixadas pela violência do silêncio como se observa no trecho: “O Cão-Tinhoso tinha uns olhos azuis que não tinham brilho nenhum, mas eram enormes e estavam sempre cheios de lágrimas, que lhe escorriam pelo focinho. Metiam medo aqueles olhos, assim tão grandes, a olhar como uma pessoa a pedir qualquer coisa sem querer dizer” (HONWANA, 1964, p.13). A associação entre o medo transmitido pelo olhar com a presença do “pedir sem querer dizer”, frase repetida inúmeras vezes, serve como uma alegoria para a ameaça que o sujeito pós-colonial representa para os governantes, mas que ao mesmo tempo está atrelada ao medo do indivíduo de dar voz as suas verdadeiras necessidades por receio de qual será o resultado de seu ato de rebeldia.

Pensando no contexto histórico de Moçambique, o cão-tinhoso, quem o defende fielmente (somente Isaura), aqueles que o querem morto (como o administrador) e aqueles que não tem certeza do que devem fazer (como Ginho) são a exposição do conflito entre o desejo pela liberdade e o receio de não saber o que está reservado para a nação caso ela se torne livre. O que vejo é uma situação em que os séculos de dominação portuguesa no qual o discurso que transforma o colonizador em a “salvação da colônia” impõe uma ideia de respeito, subserviência e incerteza que impede os indivíduos pós-coloniais de acreditar que podem andar com suas próprias pernas depois de tanto tempo “sob proteção e cuidado” de Portugal.

O medo da descolonização ligado à autonomia da colônia cria uma mentalidade que se propaga, mais uma vez associada ao comportamento animal, como aquela que é vivenciada pelos rebanhos, nos quais o gado caminha um atrás do outro a caminho do matadouro. É esse o discurso utilizado pelo veterinário para convencer os meninos a fazerem o trabalho sujo, que é matar o cão-tinhoso, em seu lugar:

Sim, sei que vocês gostam de dar uns tiritos às rolas e aos coelhos, mesmo sem terem licença de uso e porte de arma, para não falar na licença de caça, e vocês sabem que se são apanhados por mim ou por um fiscal de caça, chupam uns meses de prisão que se lixam. Mas deixa lá que eu não levo a mal nem digo a ninguém que vocês usam – as armas dos vossos pais ilegalmente. Eu só quero que não me façam essas coisas mesmo debaixo do nariz, porque tenho responsabilidades, vocês sabem. Eu não levo isso a mal, porque conheço bem a malta, mas isto não é para ser espalhado por aí, vocês não acham? (HONWANA, 1964, p.29)



Por trás da fala do veterinário, está a coação do discurso colonial que violenta o sujeito ao impor quais devem ser as atitudes do sujeito colonizado para o “seu próprio bem”. A chantagem feita pelo veterinário é somente uma entre tantas utilizadas para justificar a perpetuação da desigualdade e a violência da soberania do conquistador no período pós-colonial. Guinho, aquele que se encontra em uma encruzilhada, tem que escolher entre pertencer ao grupo, atirando no cão para provar que é homem, ou proteger o animal e assim desestabilizar a prevalência do discurso coercitivo colonial, se apresentando como um rebelde que é um risco para a solidez das relações pós-coloniais:

Eu tenho medo, desculpa-me Cão-Tinhoso – eu disse aquilo tão baixinho que só o Cão-Tinhoso me podia ouvir – eu tenho medo, Cão-Tinhoso. – Eu vou pedir isso ao Quim e à malta, e eles deixam com certeza, e eu levo-te e trato-te e depois vais outra vez dormir para as camas de poeira das galinhas do Senhor Professor. Eu vou pedir ao Quim e à malta e eles deixam. Mas não me olhes como se eu tivesse culpa, Cão-Tinhoso! Desculpa, mas eu tenho medo dos teus olhos... (HONWANA, 1964, p.39)

A hesitação presente na fala de Guinho demonstra o conflito vivido pelo indivíduo pós-colonial, dividido entre o desejo de ser independente e tomar conta da sua própria narrativa e aos anos de servilidade ao colonizador. Porém, mesmo com a consciência da alternativa que tem em mãos, o menino não consegue proferir o seu discurso em voz alta porque opta por fazer parte do grupo do que contrariá-lo e arcar com as consequências. Desse modo, Guinho acaba não pedindo para Quim poupar o animal e o olhar do cão-tinhoso tornasse o espelho que reflete a culpa que o menino carrega consigo por ter escolhido o caminho mais fácil.

A escolha de Guinho que traça o desfecho do cão-tinhoso fica clara quando o único personagem com coragem para intervir, Isaura, volta a cena. Guinho diz: “Isaura... A gente quer fazer o que nos mandaram fazer... Sai daí...” (HONWANA, 1964, p.47). A menina, a exceção capaz manter um vínculo emocional com o animal, se coloca na frente dos meninos para proteger o cachorro, se transformando na representação daqueles dispostos a falar em voz alta, quebrando o silêncio. No entanto, assim como Vírgula Oito, suas ações são explicadas como atos de loucura. Para dificultar ainda mais a posição de Isaura, o símbolo de coragem é representado por uma mulher. Assim, a crítica passa a se estender também para a desigualdade de gêneros em uma sociedade que cisma em se dividir




baseada no discurso que lhe foi ensinado por aqueles que tiram proveito da falta de união entre o grupo.

O desfecho do cão-tinhoso é a morte. Em mais uma situação não há como fugir do que foi determinado pelo poder colonial, mesmo que não haja explicação plausível para essa decisão. A conversa final entre Ginho e Quim mostra como eles tentam acalmar a própria consciência transferindo a culpa por suas ações, seja para o administrador, para o veterinário, ou até para os outros cães: “– Eles não queriam brincar com o Cão-Tinhoso” (HONWANA, 1964, p.52), concluem. No entanto, é a consciência que se preserva no não-dito que precisa ser enfrentada para que haja a possibilidade de transformação da sociedade marcada pela violência da imposição do discurso colonial, promovendo um avanço na criação de um discurso descolonizador.

Referências bibliográficas

HONWANA, Luis Bernardo. *Nós Matámos o Cão-Tinhoso*. Moçambique: Cotovia, 1964.



**CONFIGURAÇÕES DA DIÁSPORA EM TRÊS ROMANCES BRASILEIROS:
ÚRSULA, DE MARIA FIRMINA DOS REIS; A CASA DA ÁGUA, DE ANTONIO
OLINTO; E UM DEFEITO DE COR, DE ANA MARIA GONÇALVES¹**

Luiz Henrique Silva de Oliveira (CEFET-MG)²

Resumo:

Este trabalho procura discutir as configurações da diáspora por meio da leitura de três romances brasileiros, produzidos em momentos distintos: *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis; *A casa da água* (1969), de Antonio Olinto; e *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves. Procuraremos entender a diáspora a partir das formulações de Stuart Hall (*Da diáspora*) e de Paul Gilroy (*O Atlântico negro*). A metodologia utilizada neste trabalho foi de natureza bibliográfica e de caráter exploratório das fontes e do referencial teórico.


Palavras-chave: diáspora; romance; *Úrsula*; *A casa da água*; *Um defeito de cor*.

Introdução

Ao deslocar contingentes populacionais numerosos, vastos e diversos, o empreendimento capitalista originou um encontro inesperado de diversidades dentro do seu epicentro. Assim, sujeitos oriundos de inúmeras culturas e territórios foram colocados em convívio. Conforme assegura Stuart Hall, em *Da diáspora*, “as culturas de origem permanecem fortes, mesmo na segunda ou terceira geração, embora os locais de origem não sejam mais a única fonte de identificação” (HALL, 2006, p. 26). O que se quer dizer com isso? A diáspora, um dos braços de operação do capitalismo globalizante, cria uma espécie de “identificação associativa” (HALL, 2006, p. 26) entre os transplantados e seu território de origem. Não que o território inicial seja visto como idílico, mas que este se converte em lugar simbólico de resistência por meio da cultura.

¹ Agradeço ao CEFET e à FAPEMIG pelo apoio à apresentação deste trabalho no XV Congresso Internacional ABRALIC: experiências literárias, textualidades contemporâneas. Rio de Janeiro: UERJ, 07 a 11 de agosto de 2017.

² Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UFMG, onde também concluiu o Pós-Doutoramento. É Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Graduação em Letras e da EBTT do Centro Federal Tecnológico de Minas Gerais - CEFET-MG. Coordenador do Grupo Interdisciplinar de Estudos do Campo Editorial (GIECE). Autor de *Poéticas negras* (2010) e *Negrismo* (2014). henriqueletras@yahoo.com.br




Na diáspora, pois, as identidades se tornam múltiplas; a cultura, por sua vez, permanece em constante elaboração.

Por dentro e para além do estado-nação, a cultura produzida pelos transplantados opera como ato de subversão dos modelos porque desterritorializante em seus efeitos. As culturas (no plural) dos transplantados, é claro, têm seus locais simbólicos. Contudo, não é mais tão simples dizer de onde elas se originam. Não há mais um marco-zero cultural. Não há mais ponto de partida após a diáspora. Segundo Stuart Hall, é possível apenas mapear rastros e resíduos do território, povo e costumes dos transplantados, “semelhante a um processo de repetição-com-diferença, ou reciprocidade-sem-começo” (HALL, 2006, p. 36). O crítico também lembra que a cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno, tampouco uma espécie de “arqueologia”. A cultura é uma produção contínua e ininterrupta. Possui matéria-prima, recursos, meios de elaboração. Depende, sim, de conhecimento da tradição enquanto “o mesmo em mutação” (HALL, 2006, p. 36).

Já Paul Gilroy (2001) parte da noção de “Atlântico negro” como estruturação transnacional elaborada na modernidade e responsável por desencadear um sistema de comunicação global marcado por fluxos e trocas culturais resultantes da diáspora africana. Para ele, a diáspora convoca a reflexão acerca de duas categorias fundamentais: identidade e pertencimento. Isso porque ela destrói o poder do território como dispositivo capaz de explicar a confirmação da identidade. Logo, o pertencimento é abalado, porque, em suma, no universo do Atlântico Negro, estruturado após a diáspora, não se pertence a lugar nenhum ao mesmo tempo em que se pertence a todos do ponto de vista cultural. “Sob a chave da diáspora, nós poderemos ver não a raça, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem, (GILROY, 2001, p. 25)”, afirma o autor. E estas formas geopolíticas e geoculturais estão amparadas pela metáfora da qual se vale Gilroy já no título e durante todo o livro.

O navio simboliza o principal canal de comunicação pan-africano. Nas palavras do crítico, o navio representa “um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento que coloca em circulação, ideias, ativistas, artefatos culturais e políticos” (GILROY, 2001, p. 38). Nesta medida, a análise da história do negro no Ocidente




requer uma maior atenção à complexa mistura entre ideias e sistemas filosóficos e culturais europeus e africanos. A mistura não deve ser interpretada como perda de pureza, mas como princípio de crescimento que ajudou a formar o mundo moderno. Isso não significa que as mesclas tenham sido amenas. Elas resultam das tensões que fazem com que o sujeito diaspórico se posicione a partir do que W. E. Du Bois chamou de “dupla consciência”, termo lembrado por Gilroy. O sujeito não está totalmente conectado ao território e cultura de origem, tampouco se sente integrado à cultura de chegada.

Dito isso, podemos dizer que entenderemos as configurações da diáspora aqui a partir de dois significados: por um lado, ela será entendida como fenômeno migratório; por outro, tratar-se-á de dispositivo de resistência e reelaboração cultural próprios de sujeitos transplantados e alocados no “Atlântico Sul”, mais especificamente no Brasil. Assim é que autores como Maria Firmina dos Reis, Antonio Olinto (ainda que a partir de um ponto de vista externo à negritude) e Ana Maria Gonçalves propõem rediscutir a diáspora a partir de textualidades ficcionais capazes de problematizar a história oficial e a narrativa hegemônica da literatura nacional.

África-Brasil: *Úrsula* e a cena inaugural da diáspora na literatura brasileira

A narrativa *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, articula-se a partir de um triângulo amoroso formado por Adelaide, Tancredo e seu pai. Esse triângulo é desfeito com a derrota de Tancredo. Cria-se, então, um segundo triângulo formado por Tancredo, *Úrsula* e seu tio. Mas há, também, uma tríade, formada por três personagens negros, que vão aparecendo ao longo da narrativa, cuja importância vai tomando proporções cada vez maiores: Túlio, Mãe Susana e Antero que, juntamente com o jovem Tancredo, dão o tom diferencial à narrativa, quando ela é comparada a outras de sua época. Esta estratégia de criação textual aponta, de saída para o domínio da estrutura romanesca da época, por parte da autora e para o ativismo dela na cena pública.


Estas personagens compõem dois universos distintos e em contato tenso a partir do qual a narrativa construirá suas tessituras. Do primeiro grupo já sabemos os infortúnios: seguem o padrão do romance romântico nacional, pautados pelas intempéries amorosas de um casal determinado e em cujo pano de fundo está a nação



recém instaurada. E é por meio de personagens secundários (a tríade negra) que o livro de Firmina discute a diáspora, a escravidão e as diversas situações em que se encontra o sujeito afro-brasileiro. As trajetórias de Túlio, Mãe Susana e Antero bem ilustram nosso argumento, pois abordam estratégias representativas *outras*, por meio de uma linguagem capaz de estabelecer *outra* razão negra, distinta daquela embasada no discurso ocidentalizado. Centraremos nossa atenção em Susana, já que nosso intuito é focalizar o trânsito pelo Atlântico.

Em pleno período de colheita em sua terra natal, Susana estava a campear quando foi surpreendida por dois homens que a amarraram e a levaram como prisioneira. Em vão a pobre suplicou por liberdade: “os bárbaros sorriam-se das minhas lágrimas, e olhavam-se sem compaixão” (REIS, 2004, p. 116), afirma em seu relato. Vale destacar a escolha pelo signo bárbaro no discurso de Susana. Se, numa perspectiva eurocêntrica, os afrodescendentes foram tratados como bárbaros, o contradiscurso da personagem questiona a versão hegemônica ao relativizar a autoria dos atos de barbárie. Até porque a fala da preta velha destaca a natureza da sociedade deixada por ela. Havia plantações, organização política e, portanto, pensamento lógico e técnica no sentido mais científico possível. Desconstrói-se, portanto, a noção de uma África bárbara, homogênea, incivilizada e amorfa, como ainda insiste em figurar no discurso ocidentalizado. No texto de Firmina, a barbárie é associada ao europeu, ao passo que o africano é o civilizado. A estratégia da autora é a de desestabilizar os sentidos instituídos no código dominante, o que anuncia seu alinhamento a uma estética diaspórica.

Hayden White (1994) chama-nos a atenção para o caráter literário do discurso histórico. À antípoda, o relato de Mãe Susana ilumina a pertinência histórica do discurso literário ao valer-se da verossimilhança como estratégia narrativa e argumentativa, ou seja, os mesmos estratagemas apontados por White. Indubitavelmente, trata-se de uma estratégia condoreira às avessas, a de “comover para convencer” (OLIVEIRA, 2007, p. 33) o público leitor em relação aos argumentos elencados pelo texto de Firmina no que diz respeito à captura, transporte e condições de vida oferecida aos transplantados. A natureza do relato ajuda a compor ainda a comoção e identificação com o sofrimento do oprimido, ao passo que vai paulatinamente desconstruindo simpatias com os “civilizadores”, ou seja, estabelecendo outras bases para a razão negra. Devemos lembrar que o romance romântico ajuda a construir as




consciências nacionais latino-americanas e *Úrsula* aponta para a necessidade de rasura dos arquivos literários do período.

A narrativa de Firmina convoca elementos originados pela diáspora: o escravizado e sua condição, o negro liberto e sem perspectivas, as inúmeras formas de violência, o cativo, a subjetividade do outro, “a jaula”, enfim, para usar um termo de Achille Mbembe, tudo isso perturba os esquemas dotados pelos autores burgueses do romantismo brasileiro ao convocarem personagens e histórias muito distintas daquelas que se tentava chamar de narrativa nacional. Tal fato, a meu ver, renovam a perspectiva empenhada da escritora. Ao falarmos dos dramas dos negros, há que se levar em conta os dramas também dos brancos, senão tão aprisionados pela estrutura escravocrata e patriarcal - em grande medida inventadas no ocidente -, ao menos em alguns casos “vitimizados” por ela. Todos, vale lembrar, estão envolvidos com os resultados da diáspora. Esta, aliás, marca as falas da personagem Mãe Susana, a qual mostra-se virtuosa por resistir às agruras do trânsito atlântico e suas consequências em terras brasileiras; e infeliz porque impotente diante da condição cativa a que foi submetida. A personagem ganha relevo no âmbito da narrativa - e no âmbito da história literária brasileira - quando ela enuncia o (provável) primeiro relato sobre o trânsito negreiro em língua portuguesa, realizado por uma personagem literária, antes mesmo do tão afamado “Navio Negreiro”, de Castro Alves.

O trecho de maior contundência descreve o interior do navio. E, aqui, uma diferença fundamental em relação à versão castroalvina. Enquanto o poeta condoreiro centra atenções no convés, o relato de Mãe Susana focaliza não somente os porões, onde de fato os prisioneiros eram transportados, mas descreve também as condições do transporte e os dramas subjetivos dos viajantes. Logo, chama a atenção o lugar enunciativo afro-identificado tanto da autora quanto da personagem, o que, aliás, configura a “escrevivência” como elemento motriz da literatura negra brasileira:

Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no *estreito e infecto porão de um navio*. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida *passamos* nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras. Para caber a *mercadoria humana* no porão *fomos amarrados* em pé e para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como animais ferozes de nossas matas, que se levam para recreios dos potentados da Europa. Davam-nos a água imunda,




podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca: *vimos morrer* ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. É *horrível lembrar* que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e famintos (...). Nos dois últimos dias, não houve mais alimento. Os mais insofridos entraram a vozear. Grande Deus! Da escotilha, *lançaram sobre nós água e breu fervendo*, que escaldou-nos e veio a dar a morte aos cabeças do motim (REIS, 2004, p. 117).

A diáspora no trecho é tratada por um discurso interno, testemunhal do trânsito. A força discursiva deste ponto de vista coloca em suspeição os discursos estabelecidos sobre o fato histórico. Mesmo se tratando de ilação, o relato de mãe Susana procura suplementar os arquivos da história. Os verbos de ação, por exemplo, denunciam e revelam os sentidos de identidade e de memória pessoal e coletiva da narradora-personagem em relação às cenas vivenciadas no trânsito pelo Atlântico. O interior do navio transforma-se em lugar de resistência à dominação. E, finalmente, o texto registra tentativas de resistência negra, os motins, barbaramente silenciados pelos escravocratas.

Adiante, Susana demonstra consciência do momento histórico vivido sem eu território. Mesmo em uma África varrida por conflitos de inúmeras ordens, ela declara possuir felicidade em sua terra de origem, pois ali estava em liberdade e felicidade na companhia de seu esposo e filha. Mesmo que o romance por vezes idealize o território africano, chegando até a ignorar a prática da escravidão em tal espaço, o que nos fica é o comportamento enunciativo de Susana e a experiência por ela vivida na viagem transatlântica e no cativeiro, singulares no âmbito da narrativa romântica brasileira. E, ao fazer isso, lança luz acerca da captura humana como parte do empreendimento capitalista e motivador da diáspora. A estética diaspórica aqui ilumina o lugar enunciativa da escritora e a consciência de seu papel intervalar entre a africanidade herdada e a brasilidade vivida.

Conexão: *Um defeito de cor*

O estatuto expressivo de Kehinde, protagonista de *Um defeito de cor*, de registrado por Gonçalves, assemelha-se ao testemunho de Mãe Susana, ou seja, voz daquela que viveu para contar. Dentro do pacto de leitura estabelecido pela narrativa de Gonçalves, produto de um suposto manuscrito que pode ser lido como “comprovação”




material que sustenta a verossimilhança das cenas narradas, está a personagem especificada e, ao meu ver, metonímia do coletivo de que ela faz parte.

O ritmo é conduzido de acordo com a importância conferida por Kehinde, ou seja, por quem resistiu à diáspora para contar. Cada espaço em que a personagem viveu ganha um número de páginas condizente com a dor das experiências de Kehinde. Não é gratuito que quase metade da narrativa se ocupe do Brasil. Aqui a personagem sofreu talvez as experiências mais traumáticas e decisivas, todas resultantes da captura em África, tais como a escravidão, o abuso sexual, o “casamento”, o nascimento e a perda dos filhos, a participação de revoltas, a luta silenciosa contra o cativo, a elaboração do relato oral à Geninha, entre outros. A este respeito, escutemos as palavras da protagonista: “você já percebeu que a vida da gente pode ser dividida em espaços de tempo, ou por lugares ou os dois juntos, da mesma maneira como dividimos uma história?” (GONÇALVES, 2006, p. 718). E esta junção, ao meu ver, sugere a consciência cindida da personagem. Sua trajetória e espaços pelos quais passam são antes *places de passage* em que a experiência diaspórica e seus resultados são elaborados do que territórios fixos para construção e identidade e pertencimento.

Uma destas divisões espaço-temporal a que se refere a protagonista pode ser exemplificada por meio da cena da negação do batismo católico obrigatório a todos os escravizados que aportassem no Brasil. Ciente da condição cativa e, portanto, de que sua identidade estava em iminência de rasura, Kehinde se apega aos fortes vínculos de seu lugar de origem e salienta suas tradições, mesmo sem a ilusão de um retorno ao passado tal como um dia fora e, ao mesmo tempo, ciente de sua difícil integração na sociedade de chegada.

Ainda em pleno mar, os africanos capturados deveriam esperar a chegada de um padre para, então, realizar o desembarque. O ritual previsto era o batismo das chamadas “almas pagãs” e a consequente troca do nome africano para um nome católico. No Brasil, como sabemos, os escravizados deveriam usar os nomes de brancos, louvar os deuses dos brancos, e foi esse o limite de “negociação” a que Kehinde se negava a aceitar, pois, segundo a tradição na qual a personagem fora criada, o nome é elemento de proteção e ligação com familiares. A “negociação” aqui está entre a recusa de uma vida a partir da identidade branca forjada pelos escravistas, ou o extremo da morte, por meio da conservação da identidade afrodescendente.




O escaler que carregava o padre já estava se aproximando do navio, enquanto os guardas distribuíam panos entre nós, para que não descêsemos nuas à terra, como também fizeram com os homens na praia. Arrumei meu pano em volta do pescoço, como minha avó fazia, e saí correndo pelo meio dos guardas. Antes que algum deles conseguisse me deter, pulei no mar. A água estava quente, mais quente que em Uidá, e eu não sabia nadar direito. Então me lembrei de Iemanjá e pedi que ela me protegesse, que me levasse até a terra. (...) Fugir do padre era exatamente o que eu queria, desembarcar usando o meu nome, o nome que a minha avó e a minha mãe tinham me dado e com o qual me apresentaram aos orixás e aos voduns (GONÇALVES, 2006, p. 63).

O gesto de resistência de Kehinde exemplifica o desejo de manter a identidade de origem e refutar o processo de aculturação imputado pelos escravocratas, algo que a personagem jamais perderá durante a sua trajetória. Com isso, o arquivo africano, em sua vastidão e diversidade, é conservado ainda que ao custo de muito sofrimento causado pela diáspora. A cena também anuncia a inevitável resistência aos desmandos coloniais, cuja estratégia de domesticação do escravizado passava justamente pelo apagamento das memórias, da identidade e do policiamento do corpo. Aos escravizados restava o papel de arquivos vivos da cultura de origem, a qual, ressignificada e em contato com as outras culturas existentes no país, ajudou a construir a criouliização que marca o Brasil.

Kehinde percebe, contudo, que seria preciso conciliar resistência e “negociação”, avançar e recuar diante de um mundo regido pelas leis escravistas. Assim, consegue transitar entre o universo dos mais claros e dos mais escuros utilizando, para tanto, seus dois nomes – uma das estratégias da estética diaspórica assumida pela narrativa:

para os brancos fiquei sendo Luísa, Luísa Gama, mas sempre me considerei Kehinde. O nome que minha mãe e minha avó me deram e que era reconhecido pelos voduns, por Nanã, por Xangô, por Oxum, pelos Ibêjis e principalmente pela Taiwo. Mesmo quando adotei o nome Luísa, por ser conveniente, era como Kehinde que eu me apresentava ao sagrado e ao secreto (GONÇALVES, 2006, p. 73).

Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, lembra-nos de que os sujeitos diaspóricos são obrigados a “negociar” com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente perder completamente suas identidades. Estes sujeitos carregam




traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcados. A diferença é que as culturas de origem “não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas” (HALL 2005, p. 88-89).

A conexão entre as várias histórias, a que se refere Hall, ganha corpo no romance por meio da identidade móvel de Kehinde. Como resultado da desterritorialização, o que se nota na diáspora é a partilha solidária de dores e agendas entre semelhantes. Sujeitos separados de suas famílias e grupos repentinamente veem-se isolados e sem pátria. Fazem de seus places de passagens locais de reelaboração cultural e de ativismo contra as atrocidades. Tal postura pode ser vista também pelo gesto estético da autora do romance, ao tematizar as consequências do trânsito negreiro, assunto pouco comum aos pares de sua época.

Itinerário Brasil-África: *A casa da água*


Em *A casa da água*, Antonio Olinto, a ótica assumida pelo romance para abordar o retorno de sujeitos transplantados preenche lacunas da historiografia tradicional. Vários sujeitos transplantados para o Brasil desejaram voltar para a terra de origem. Muitos outros optaram pelo afastamento da memória e do território onde estiveram submetidos à escravidão e procuraram lugares para que vivessem melhor. Inúmeros foram os que congregavam todas estas buscas. Na África encontrada no retorno, vários afro-brasileiros conseguiram obter respeito e ascensão social, o que os colocaram em rota de colisão com as populações locais. Os estrangeiros faziam questão de remarcar esta condição e diferença em relação ao nativo. Formavam poderosas comunidades à margem das relações travadas entre membros dos grupos locais, o que valeu confiança das elites das cidades mais desenvolvidas economicamente e dos colonizadores europeus. Em ambos cenários, os afro-brasileiros souberam obter vantagens, valendo-se justamente da dupla consciência que lhes marca a identidade e o pertencimento, responsáveis, na narrativa, pelas estratégias com que travavam suas ações na cena social. Eles eram bastante pragmáticos no trato com os poderosos, talvez encenando as estratégias de avanços e recuos face a estes, aprendidas durante os anos de escravidão.



Algo curioso é que os retornados não se identificavam com os africanos. Os afro-brasileiros se percebiam enquanto brancos, referindo-se a si mesmos como “nós os brancos”, como atesta o relato de Antonio Olinto. Meses após a chegada à África, Mariana, ainda menina, indaga a Velha Teresa, uma das primeiras a ali chegar, sobre o tratamento dado ao nativo, o que muito incomoda a pequena ao longo da trama:

- Por que é que a senhora [velha Teresa] chama eles de africanos?
- Por que eles são africanos.
- E nós que somos?
- Nós somos brasileiros. Você chegou de fora e não sabe como são as coisas aqui. Somos gente civilizada, diferente dos outros. Fomos nós que ensinamos o povo daqui a ser marceneiro, a construir casas grandes, a fazer igrejas, trouxemos para cá a mandioca, o caju, o cacau, a carne-seca, o coco-da-baía (OLINTO, 1975, p. 78-79).

Esta marca funda diferenças e conflitos de diversas ordens e define uma espécie de linha de comportamentos previamente esperados de brasileiros e africanos. Além disso, aponta para as diferenças culturais que, no fundo, subsidiam lugares de poder naquela sociedade. Ser ou identificar-se como brasileiro naquele contexto significava, de acordo com o livro, obter passaporte para lugares de destaque social e econômico, tais como postos de trabalho nos braços administrativos da metrópole, aceitação em empresas estrangeiras, facilidade de inserção no mercado de trabalho e menores dificuldades para empreender, justamente porque os retornados traziam para o continente tecnologias ali não existentes, as quais aceleravam o processo produtivo e o desenvolvimento local. Provavelmente aprendida no território brasileiro, a ascensão social ocorre não apenas por talento, mas por redes de relacionamentos capazes de elevar determinados sujeitos a postos de destaque. A Diáspora ensinou àqueles que chegaram ao Brasil (muitos dos quais retornaram à África) o valor do jeitinho e da cordialidade como capitais de ordem simbólica nas sociedades colonizadas por Portugal. Ser brasileiro significava, portanto, uma espécie de *place de passage*, isto é, ocupar lugar intermediário entre o colonizador europeu e o nativo. Desconfiada disso, Mariana, em outra ocasião, perguntou a Epifânia: “Mamãe, nós somos brasileiras ou africanas?” Ao que a outra respondeu: “As duas coisas, minha filha” (OLINTO, 1975, p. 86).



No caso de Catarina, a operação se processou na alteração do nome, o que implica inferir que ela “abandonou” as referências culturais impostas pelo colonizador português, no Brasil, para assumir as africanas:

Não quero que me chamem de Catarina mais. Meu nome é outro. Quero que todos me chamem pelo meu nome. [...] Meu nome é Ainá. [...] Ainá. Sempre me chamei Ainá. No Brasil é que trocaram meu nome, fiquei sendo Catarina, mas tenho nome: meu nome é Ainá. [...] Nome é coisa sagrada, não deve ser dito demais nem à toa e só as pessoas da família deviam saber o nome da gente (OLINTO, 1975, p. 88).


No caso de Catarina e de muitos outros retornados, a modificação do nome não é somente uma redescoberta da identidade, mas uma reconfiguração de pertencimento, o alinhamento a uma determinada tradição cultural e assunção de determinada genealogia de um coletivo cindido pela diáspora.

E é exatamente este lugar, o qual condensa a história do Brasil e de parte da África, o mais comum entre as personagens, conforme é possível perceber pelo posicionamento de Epifânia: “Estou aqui em Lagos, minha filha, mas é só fechar os olhos que me sinto como se estivesse no Piauí. [...] Outras vezes é como se estivesse na Bahia” (OLINTO, 1975, p. 100). O mesmo aconteceu com Catarina, que “voltava e não voltava, estava aqui e estava no outro navio, a diferença de tempos se desfazia, como se tivesse sido diminuída aos poucos até que de repente que ainda não tomara o navio e estava em Abeokutá” (OLINTO, 1975, p. 26).

Considerações finais

Conforme pudemos perceber, as “identidades diaspóricas” estão constantemente processo de produção e renovação. Suspensos os laços com o território de origem, os negros africanos buscaram encontrar maneiras de reconstruir suas próprias identidades e atuar na formação de uma memória cultural específica. Herdeira deste processo histórico, a literatura brasileira por vezes tematiza o passado escravista nacional e algumas de suas consequências.

A cena do transporte marítimo de afrodescendentes opera como ponto de partida e metáfora para as negociações que determinadas personagens diaspóricas realizam. No



livro de Maria Firmina dos Reis, Mãe Susana enuncia o provável primeiro relato literário acerca do tráfico negreiro. A fala desta personagem adianta o trato e a condição aos quais serão submetidos os afrodescendentes no Brasil. No livro de Antonio Olinto, o retorno de brasileiros à África coloca em evidência não só o episódio histórico que lhe é pano de fundo, mas as possibilidades de estabelecimento dos chamados “agudás” naquele continente. E, por fim, no terceiro livro, Kehinde narra sua viagem transatlântica e faz desta cena força necessária para se manter viva e “conservar” suas origens identitárias, mesmo encontrando-se em permanente deslocamento.

A diáspora, portanto, ampara discussões acerca das identidades das personagens negras em diferentes momentos de nossa literatura. Estas possibilidades identitárias travam diálogos com a linhagem literária chamada de afro-brasileira, ao passo que promovem releituras da literatura brasileira *tout court*.

Referências

- AMOS, Alcione Almeida. *Os que voltaram – a história dos retornados afro-brasileiros na África Ocidental no século XIX*. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2007.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo; Rio de Janeiro: Editora 34; Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- HALL, Stuart. “Pensando a diáspora – reflexões sobre a terra no exterior”. In HALL, Stuart. *Dá diáspora – identidades e mediações culturais*. Trad. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- OLINTO, Antônio. *A casa da água*. 2 ed. São Paulo: Círculo do livro, 1975.
- OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. *Poéticas negras*. Belo Horizonte: Nandyala, 2007.
- REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. 4. ed. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.



WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

VOZES NEGRAS FEMININAS NA LITERATURA DE RESISTÊNCIA CONTEMPORÂNEA

Maria Aparecida Andrade Salgueiro (UERJ / FAPERJ / CNPq)

Resumo: A presente comunicação traz reflexões e convergências em torno de pesquisas em curso, mantendo foco sobre duas escritoras negras contemporâneas: a nigeriana Chibundu Onuzo e Leonora Miano, nascida em Douala, Camarões. Entre os diferentes pontos de intercessão encontrados em suas obras nos ocuparemos especialmente da questão das migrações como tema fulcral da realidade pós- e decolonial de seus textos como defesa da literatura diante dos desafios do capital global e, como não poderia deixar de ser, de como abordam a questão das mulheres no mundo de hoje. Oriundas da África de hoje, são ambas, exemplos do papel das mulheres na literatura de resistência contemporânea.

Palavras-chave: Literatura Feminina; África; Contemporaneidade; Chibundu Onuzo; Leonora Miano

A presente comunicação traz reflexões e convergências em torno de pesquisas em curso, mantendo foco sobre duas escritoras negras contemporâneas: a nigeriana Chibundu Onuzo e Leonora Miano, nascida em Douala, Camarões. Entre os diferentes pontos de intercessão encontrados em suas obras nos ocuparemos especialmente da questão das migrações como tema fulcral da realidade pós- e decolonial de seus textos como defesa da literatura diante dos desafios do capital global e, como não poderia deixar de ser, de como abordam a questão das mulheres no mundo de hoje. Chibundu Onuzo e Leonora Miano são pouco conhecidas no Brasil, apesar de aqui já terem estado. Oriundas da África de hoje, são ambas, exemplos do papel das mulheres na literatura de resistência contemporânea, bem no espírito do quilombo, autoras que tiveram – de formas variadas - suas vidas transformadas pela literatura e vice-versa, como tantos exemplos em nosso próprio país (Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Miriam Alves, Ana Maria Gonçalves, Cristiane Sobral). Duas filhas da diáspora africana, trabalham a identidade negra fora de África. Discutem, pensam, refletem sobre o significado na sociedade contemporânea elaborando pensamento sobre seus próprios fazeres literários e sobre o impacto deles sobre os outros.

Como pano de fundo teórico, seguirei, além de outro/as, claro, particularmente as pensadoras Martha Nussbaum e Gayatri Spivak, a partir de ênfase em suas respectivas obras *Not for profit: why democracy needs the humanities* e *An aesthetic education in the era of globalization*, além da romancista nigeriana Chimamanda Adichie, em seu ensaio *We should all be feminists*.

Chibundu Onuzo nasceu na Nigéria, em 1991 e está no Reino Unido desde 2005. Precoce, começou a escrever aos dez anos de idade, aos dezessete iniciava a escrita de

seu primeiro livro, aos dezoito contratou um agente literário, e, aos dezenove, tornava-se a mais jovem mulher a publicar com a gigante editora britânica Faber & Faber, ao assinar contrato para a edição de seu primeiro romance, *The Spider King's Daughter*, que seria publicado aos vinte e um. Aclamado pela crítica internacional, o livro de imediato transformou-a em fenômeno editorial totalmente fora da trajetória em geral seguida pela maioria das mulheres, tal como em geral sabido, e apontado com dados, pela organização estadunidense *VIDA: Women in Literary Arts*, que, através do anuário *The Count*, contabiliza o número de homens e mulheres publicados ou que tiveram suas obras resenhadas por cadernos, jornais e revistas literárias de renome. Quanto a esses dados Chibundu Onuzo constituía um nome invejável e absolutamente fora do padrão.

No romance Onuzo apresenta uma reflexão sobre a paixão, na verdade, uma transposição do clássico *Romeu e Julieta* para a caótica Lagos contemporânea. Na verdade, *The Spider King's Daughter*, é parte de um contrato de dois livros com a famosa editora e mostra a relação que se desenvolve a partir do encontro, nas ruas desordenadas de Lagos, cidade mais populosa da Nigéria, entre um vendedor ambulante pobre e uma menina rica. Desde o seu lançamento, em março de 2012, o livro recebeu diversas críticas: o jornal *The Times* o descreve como "um escuro, tenso, emocionante primeiro romance, exibindo diversas camadas da sociedade nigeriana"; o *The Observer* o chama de "um energético thriller de estreia"; e o *Financial Times* escreve "há floreios promissores que chamam a atenção". Em outras partes do mundo, o *The Strait Times*, de Cingapura, descreve o livro como um "conto de corrupção, vingança e temporalidade, composto por deliciosas camadas", e o *The Times of South Africa* escreve sobre Chibundu, "Caramba! Essa menina tem talento."

Para se ter ideia da extensão do impacto da obra por ocasião de seu lançamento, *The Spider King's Daughter* foi classificado para o *The Desmond Elliott Prize* (desde 2007 o principal prêmio no Reino Unido para jovens ficcionistas), e para o *Prêmio Etisalat para Literatura* (o primeiro prêmio pan-africano a celebrar a estreia de escritores africanos de ficção com obra publicada, desde 2013). Foi ainda indicado para o *Prêmio Dylan Thomas* (para autores de ficção em inglês, com menos de 39 anos), para o *The Commonwealth Book Prize* (prêmio anual, desde 2012, destinado a cidadãos da Commonwealth, com dezoito anos ou mais, e com obra de ficção publicada naquele ano), e venceu um *Betty Trask Award* (destinado a romances de autore/as estreantes, com idade abaixo de 35 anos, residentes em países da Commonwealth).

Com tamanha repercussão o romance teve traduções para o francês, o espanhol,

além de versões na Turquia e na Itália. Chibundu foi apresentada na *CNN*, listada no *Evening Standard* entre o/as potentes 1000 e descrita como uma das mulheres africanas mais realizadoras pelo jornal *The Guardian* do Reino Unido. A partir daí, passou a escrever artigos de opinião para o influente jornal, com interesse especial pela Nigéria, fato sobre cuja relevância passamos a refletir.

Como articulista do *The Guardian*, o que também lhe rende um público leitor cativo, entre ele, a autora deste artigo, Onuzo escreve artigos críticos, sempre relacionados à análise de nosso tempo e às questões coloniais e pós-coloniais, com títulos, à guisa de exemplo, que vão desde *Colonial ruins are a fitting epitaph for the British empire* (*The Guardian*: 02/05/2016), passam por *Welcome to the world of restricted travel, British people* (*The Guardian*: 13/09/2016), a *When are the refugees of Calais too old for kindness?* (*The Guardian*: 22/10/2016) sobre a dramática situação do então ainda existente acampamento de Calais, na França. Neste último, trabalha conceitos e questões linguístico-discursivas da maior relevância para as traduções interculturais:

I moved to England when I was 14. Like many migrants, I moved for the opportunities. My school in Nigeria was excellent, but it was an excellence focused on the sciences. Moving to a British school meant moving to a system that invested as much energy in teaching literature, history and music as it did in teaching maths.

It was a privileged, cushioned move, smoothed by the presence of my mother, who waited a few months for me to settle down. Yet it was still a fraught transition, as all major changes are in a teenager's life. Once arrived, I wanted to go back. The joys of learning about iambic pentameter were no compensation for the weather and the food and the tight cliques of English girls, socially stratified in ways that were incomprehensible to me.

I got over it. I made friends. I learned to tolerate the cold, and grew stoic about the food. What doesn't kill you makes you stronger, and so on.

But I wonder how I would have felt if, on arrival, there had been an official waiting with gloved hands to grasp my chin and peer into my mouth. To pass an x-ray through my molars to determine if I really was 14. To be met with suspicion as I took my first steps into a new country. After all, I was tall for my age, often mistaken for older, sometimes as old as 21.

I would like to note that these children are refugees, not "migrants", as some reports have taken to calling them. At 14 I was a migrant. I had a home to return to, should the Home Office have suddenly revoked my visa. I had a family in Nigeria, a house, food, clothing and so on.

When your home is a bomb crater and you are forced to leave it because of war, you become a refugee. A nine-year-old Syrian child does not reach France unaccompanied because she wants access to the French job market, or better education, or a better healthcare service. She is a

child running for her life. (ONUZO: 2016)

A clareza de Onuzo em seus artigos no *Guardian* nos últimos tempos, reflete a maturidade que vai chegando com a idade e o olhar aterrorizado de alguém que observa as mudanças cruéis na Europa de hoje. Trazendo um aporte teórico para o trecho citado e para tantos outros escritos recentes de Onuzo, observamos que muito de seu olhar caminha do pós- para o decolonial. Mulher, negra, vinda do continente africano, sua escrita e voz em um veículo como o jornal *The Guardian* situam e recolocam preceitos cristalizados para tantos e levam outros a formularem a vida e o mundo sob novos enfoques. De forma brevíssima cabe lembrar que as teorias pós-coloniais foram aquelas que, a partir de nomes referenciais do século XX, tais como Franz Fanon, Aimé Césaire, Edward Said, Stuart Hall, e ainda, Michael Foucault e Jacques Derrida, e de tendências do Pós-Modernismo e daquelas desenvolvidas, a partir de 1964, no *Center for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) da Universidade de Birmingham, na Inglaterra, buscavam identificar, apontar e analisar os efeitos nefastos da relação colonizador / colonizado e da construção representativa do mundo a partir do olhar do colonizador. De qualquer forma, estava mantida a retórica europeia e do Hemisfério Norte, mesmo que a luta fosse para capacitar diferentes formas de discurso histórico a operar fora do paradigma ocidental de ‘História Universal’ (YOUNG: 2004).

Em oposição a isso, pesquisadores da América Latina – e de África – vem buscando desenvolver uma perspectiva discursiva a partir do (Hemisfério) Sul e, assim, a partir dos estudos da *‘decolonialidad’* compreender o modelo hoje dominante no mundo não apenas como poder econômico, mas, também - e especialmente - como capital político, social, cultural e intelectual, e, na questão identitária, avançar ao traçar estratégias de desconstrução do colonizado elaborado tendo por base o discurso do colonizador. Esses são aspectos de que nos fala Onuzo em seu artigo citado.

Como era de se esperar, Chibundu sempre acaba sendo comparada - ou perguntada a respeito - à estrela maior das letras nigerianas na contemporaneidade: Chimamanda Ngozi Adichie. Uma resposta recorrente informa:

It’s obviously a great compliment to be compared to her but objectively, I think our writing styles and subject matter are very different. I can see why people would make the link though. We’re both Nigerian. We’re both women and we both have natural hair. (ONUZO: 2012)

Ou, ainda em 2012, em entrevista bastante divulgada e concedida a Gbenga

Awomodu:

Given Chimamanda Ngozi Adichie's trajectory in the literary world – and many people probably already see you in her mould, do you not sometimes feel pressured to accomplish more than she has done?

Most comparisons between myself and Chimamanda Adichie or any other Nigerian female writer who has an Igbo first name, are quite superficial and have little to do with our writing styles. I admire Chimamanda's work for its vast scope which is paired with an intense detail in execution but the themes we write about are very different because what we find interesting about Nigeria is different because our backgrounds are different and so I can read her work, love it, but not feel any pressure about it. (ONUZO: 2012)

Graduada em História, Chibundu Onuzo atualmente cursa Doutorado em História no *King's College*, em Londres. Mantem viva a esperança de um dia retornar à Nigéria e, com a vivência e compreensão interculturais que vêm acumulando, poder ajudar seu povo de algum cargo público.

Enquanto isso, em meio a cuidados, entrevistas, estudo, artigos, cuidou ainda de seu segundo romance – aquele do contrato com a Faber & Faber. Intitulado *Welcome to Lagos* foi amplamente anunciado no site de livrarias internacionais *online*, tendo sido lançado em 03 de janeiro de 2017. Ou seja, retomando o *setting* de seu primeiro romance – a cidade de Lagos, a maior de seu país natal, assim como a maior do continente africano – a autora volta a chamar atenção para a cidade. Sendo uma das cidades que mais velozmente cresce no globo, é possuidora de uma das maiores aglomerações populacionais do mundo, e vem a ser o centro financeiro da África onde localiza-se um dos maiores e mais movimentados portos do continente.

Em 2014, Chibundu veio ao Brasil para participar da FLUPP - Festa Literária das Periferias, no Rio de Janeiro, naquele ano, ocorrida na Favela da Mangueira. Então participou de mesa redonda que teve oportunidade e felicidade de mediar com outra brilhante autora de origem africana, essa já um pouco mais madura, e detentora de um dos maiores Prêmios literários e de defesa do feminismo – o *Prêmio Femina*. Refiro-me a Leonora Miano, autora de língua francesa, nascida em Douala, Camarões, em 1973.

Ainda em seu país de origem, escreveu suas primeiras poesias aos oito anos de idade. Em 1991, mudou-se para a França, estudando literatura dos Estados Unidos em Valenciennes e Nanterre. Em 2005 publicou seu primeiro romance, *L'intérieur de la nuit*, que lhe valeu uma série de prêmios. O livro, sobre uma jovem africana que volta à

terra natal (um país imaginário chamado *Mboasu*) depois de estudar na França, já traz os temas que marcariam o resto da sua obra: a consciência negra e a diáspora africana. Naturalizou-se francesa em 2008.

Retomando o parágrafo de abertura desta fala quando enunciei as três obras das pensadoras cujo pano de fundo teórico eu seguiria dentro de um quadro amplo, não binário, transdisciplinar, de compreensão expandida dos diferentes conflitos do presente em suas diferentes dimensões, e ainda incorporando enfoques em que se pense ‘a Literatura Comparada enquanto campo da singularidade e inovação’ (SCHMIDT: 2013), por tudo o que Leonora Miano representa hoje, seu papel entre as autoras da diáspora negra é amplamente reconhecido e estudado, inclusive, por acadêmico/as e pesquisadore/as estadunidenses.

Ela foi a primeira escritora de ficção a trabalhar as ditas ‘identidades afropéias’ (*identités afropéennes*), um conceito importante a ser analisado no texto literário. Ao lê-lo, é impossível não se lembrar do Césaire de *Cahier d’un retour au pays natal / Return to my Native Land* (1971). Sendo assim, sim, é francesa, mas veio de África, de um país cujas línguas oficiais são o inglês e o francês, cunhou o referido termo, elaborou-o, formulou-o e pelo escopo da obra, por sua organicidade geral, seu impacto, sua voz e, especialmente por em 2013, tornar-se a primeira autora de origem africana a vencer o *Prêmio Femina*, por seu romance *La saison de l’ombre*, passou a ter um impacto sobre as autoras negras contemporâneas bastante amplo que alcança aquelas que vivem nos países anglófonos. O *Prêmio Femina* é um dos maiores prêmios literários da França, existente desde 1904, e atribuído anualmente a uma obra de ficção. O júri, exclusivamente feminino, é formado por colaboradoras da revista *Femina*.

La saison de l’ombre foi traduzido para o inglês com o título de *Dark Heart of the Night*. Nos cruzamentos de fronteiras, além das línguas formais / ocidentais, em traduções como mediações culturais, impossível não lembrar Joseph Conrad e se perguntar a partir da leitura da obra, qual seria o ‘heart of darkness’ da África, na trama do enredo que coloca as personagens como *outsiders* que retornam e locais. Enfim, um romance de fôlego, com refinado trato dos elementos literários e discursivos.

Autora de doze obras premiadas, Miano foi reconhecida pelo conjunto de seu trabalho com o *Grande Prêmio Literário da África Negra*, por obras sempre marcadas por uma causa em comum - a luta contra o racismo. Em sua dedicação a projetos sobre a diáspora africana, fundou a *ONG Mahogany* em 2010.

Sobre a questão racial e o tema do tráfico de povos escravizados presente em sua

obra de forma original, transcrevemos trecho de entrevista sua em 2013 à revista *Flashmag*:

Flashmag: The theme of the drama of the African facing the West is very recurrent in your work, especially with slavery. Do you think so far that the story told on this phenomenon is not quite correct?

Leonora Miano: I do not write about slavery, but on the transatlantic slave trade. These are two different issues, although related. The colonial slavery is not part of the sub-Saharan memory, whilst trafficking is part of it. (...) It seems to me essential that sub-Saharans speak on this issue of prime concern. (...) I do not ask myself whether the history of the slave trade, as commonly conveyed is correct or not. What concerns me much more is that Sub-Saharans have to tell how events unfolded in their land, and how they lived them. Others speak and say what they feel they need to say. The Sub-Saharan Africa is still shy to make his (her) voice heard, to rehabilitate his (her) resistance and make sense of this complex story that has totally shook him (her). It's his (her) word that I expect now. (MIANO: 2013)

Nesta fala em que acabamos nos dedicando a duas significativas autoras africanas contemporâneas que venceram vários dos desafios apresentados por Chimamanda Adchie em sua obra *We should all be feminists* (2012), gostaríamos de voltar brevemente a ela antes de concluir. Ambas as escritoras, por caminhos diversos, vêm traçando uma nova História intelectual das mulheres negras, ao mergulhar em diferentes questões sob novas formas de escrita e olhar, remodelando as narrativas, sempre sob a ótica feminina:

And when, all those years ago, I looked the word up in the dictionary, it said: *Feminist: a person who believes in the social, political and economic equality of the sexes*. My great-grandmother, from stories I've heard, was a feminist. (...) She refused, protested, spoke up whenever she felt she was being deprived of land and access because she was female. She did not know the word *feminist*. But it doesn't mean she wasn't one. More of us should reclaim that word. (...) My own definition of a feminist is a man or a woman who says, 'Yes, there's a problem with gender as it is today and we must fix it, we must do better.'

All of us, women and men, must do better. (ADCHIE: 2012, p. 47-48)

Ao concluir, retomamos Nussbaum e Spivak. Nossas autoras estudadas, acompanhadas ainda por Chimamanda, com a vivência dos dramas da migração forçada do final do século XX e início do XXI, representantes dessa nova diáspora africana nas terras da França dos refugiados e do antigo Império, revolto, transtornado por tensões internas não resolvidas em meses pós-Brexit, levam-nos de volta a reflexões e a

necessárias leituras interdisciplinares em nosso campo das literaturas de língua inglesa. Colocam-nos diante de problemas e tensões que são de todos e de muitos espaços geopolíticos. Para Nussbaum, qualquer possível estabelecimento social viável hoje passa por um respeito e capacidade de compreensão da vivência e experiência do outro, sem o que não se tem a compreensão da complexidade do mundo de hoje imerso na diversidade e nos conflitos decorrentes dessa falta. Já para Spivak, na obra citada neste capítulo (2010), a partir de ensaios sobre temas variados que passam pelo gênero e pela *world literature*, a partir da obra de diferentes autores, faz renovadas chamadas de atenção ao leitor sobre a urgência social das Humanidades e nesse nicho, sobre o papel fundamental dos estudos literários. De alguma forma, sob algum ângulo – por mais diverso que seja – os estudos literários têm papel definitivo a desempenhar no mundo contemporâneo, especialmente para os que abraçam a literatura comparada como um terreno de não reducionismos ou arraigadas convenções.

Referências Bibliográficas

ADICHIE, C. N. *We should all be feminists*. New York: Anchor Books, 2012.

CÉSAIRE, A. *Cahier d'un retour au Pays Natal / Return to my Native Land*. Edição bilingue. Préface de André Breton. Paris: Présence Africaine, 1971.

CONRAD, J. *Heart of Darkness*. London: Penguin, 1971.

MIANO, L. *La Saison de l'ombre*. Paris: Grasset, 2013.

_____. *Dark Heart of the Night* (translated by Tamsin Black). Lincoln: University of Nebraska Press, 2010.

NUSSBAUM, M. *Not for profit: why democracy needs the humanities*. New Jersey: Princeton University Press, 2010.

ONUZO, C. *The Spider King's Daughter*. London: Faber & Faber, 2012.

_____. *La hija del rey araña*. Traducción de Carles Roche. Barcelona: Editorial Plataforma Neo, 2013.

_____. *La fille du roi araignée*. Traduit de l'anglais (Nigeria) par Sylvie Schneider. Paris: Les Escales, 2014.

SCHMIDT, R. T. Pensando a Literatura Comparada enquanto campo da singularidade e inovação. (p. 297- 312) In: BITTENCOURT, R. L. de F. e SCHMIDT, R. T. (Orgs.) *Fazeres Indisciplinados: estudos de Literatura Comparada*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013.

SPIVAK, G. *An aesthetic education in the era of globalization*. Cambridge: Harvard University Press, 2013.

YOUNG, Robert. *White Mythologies: writing History and the West*. New York: Routledge, 2004 (2nd ed).

Referências Webgráficas

Chibundu Onuzo: Artigos no jornal britânico *The Guardian*:

When are the refugees of Calais too old for kindness?

<https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/oct/22/refugees-calais-too-old-kindness-britain>

Acessado em 04/11/2016

Welcome to the world of restricted travel, British people

At: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/sep/13/restricted-travel-british-people-nigerian-visa-passports>

Acessado em 04/11/2016

Colonial ruins are a fitting epitaph for the British empire

At: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/may/02/colonial-ruins-epitaph-british-empire-commonwealth>

Acessado em 04/11/2016

Chibundu Onuzo / Authors / Faber & Faber

At: <https://www.faber.co.uk/author/chibundu-onuzo/>

Acessado em 05/11/2016

Chibundu Onuzo – les traductions

Déjà en cours de traduction en français, en espagnol et en turc, sans doute bientôt en italien...

<http://www.courrierdesafriques.net/2014/11/onuzo-la-nouvelle-voix-de-la-litterature-nigeriane>

Acessado em 31/10/2016

Chibundu Onuzo interviewed by Gbenga Awomodu

Meet Chibundu Onuzo, 21-year-old Author of “The Spider King’s Daughter” - 31.05.2012

At: <https://www.bellanaija.com/2012/05/meet-chibundu-onuzo-21-year-old-nigerian-faber-faber-author-of-the-spider-kings-daughter/>

Acessado em 02/11/2016

Chibundu Onuzo / King’s College Alumni: King's student Chibundu Onuzo on her first novel *The Spider King's Daughter*

At: <http://alumni.kcl.ac.uk/page.aspx?pid=4261>

Acessado em 05/11/2016

Leonora Miano: sur *La saison de l’ombre*

At: <http://www.flashmag.tv/single-post/2013/10/16/Interview-with-Author-Leonora-Miano>

Acessado em 05/11/2016

VIDA: Women in Literary Arts

At: <http://www.vidaweb.org>

Acessado em 03/11/2016.

CORPO NEGRO, CABELO CRESPO: AS NOVAS APROPRIAÇÕES DE FALA E ESCRITA DA MULHER NEGRA NO BRASIL

Vanderlucia Aparecida da Costa e Silva (CEFET/MG) ¹

Luiz Henrique Silva Oliveira (CEFET/MG) ²

Resumo: Este artigo tem como proposta analisar como o movimento de autovalorização e de reivindicação por reconhecimento nos espaços midiáticos e publicitários, fortalecido pelas redes sociais, tem se refletido no surgimento de novas compositoras-cantoras com discursos engajados, que refletem as angústias e peculiaridades inscritas no corpo, cabelo e comportamento da mulher negra no Brasil. Para tanto serão analisadas quatro canções interpretadas por mulheres negras à luz das teorias críticas da cultura tais como Gomes (2008), Spivak (2010), Souza (2007 e 2008).

Palavras-chave: Corpo e Cabelo, Feminismo negro, Literatura

Introdução

Este artigo tem como proposta analisar como o movimento de autovalorização e de reivindicação por reconhecimento nos espaços midiáticos e publicitários, fortalecido pelas redes sociais, tem se refletido no surgimento de novas compositoras-cantoras com discursos engajados, que refletem as angústias e peculiaridades inscritas no corpo, cabelo e comportamento da mulher negra no Brasil.

Recentemente, graças à popularização de *vlogs* – diários virtuais em formato de vídeo postados em sites/aplicativos – e páginas em redes sociais direcionados ao cuidado e a divulgação das diversas texturas de cabelos crespos e cacheados, observa-se a retomada de hábitos ancestrais nesses cuidados, um movimento de apropriação das novas tecnologias no incentivo ao autoconhecimento e valorização da própria história. Muitas destas *vloggers* aproveitam a grande quantidade de visualizações em seus *posts* para apresentar reflexões em torno do ser mulher e negra na sociedade brasileira e como os padrões de beleza, impostos pela mídia ou pelas publicidades de produtos de beleza,

¹ Graduada em Letras (UFMG), Mestrando em Estudos da Linguagem (CEFET/MG). Contato: negavand@gmail.com

² Graduada em Letras (UFMG), Mestre em Teoria da Literatura (UFMG), Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UFMG). Contato: henriqueletras@yahoo.com.br

interferem na consolidação de uma identificação positiva com a negritude e todas as suas peculiaridades no que tange ao corpo feminino negro.

Fortunati (2014) coloca em discussão a capacidade de empoderamento que o uso das redes sociais proporciona aos sujeitos usuários. Considerando sua definição de empoderamento como

processo pelo qual os empoderados ganham destreza sobre seus assuntos pessoais, influência sobre os problemas políticos que os afetam, habilidade para articular suas próprias histórias, capacidade para acessar informação e recursos, confiança e autonomia para fazer escolhas livres e significativas e para traduzir suas escolhas em ações desejadas e resultados, capacidade de aumentar sua agência para moldar suas vidas e da comunidade em que vivem, entre outras coisas. (FORTUNATI, 2014, p.169)

A autora ressalta que, se por um lado, as tecnologias de informação e comunicação estruturam a informação, influenciam a imaginação e separam aqueles com e sem acesso, por outro, essas mesmas tecnologias promovem em seus usuários comportamento distributivo, autodeterminado e gerado, passando de sujeitos subordinados a usuários proativos. (Lapa, 2015.)

Na esteira destes discursos reivindicatórios evidenciados pelas redes sociais, o mercado fonográfico tem popularizado o trabalho de cantoras engajadas e politizadas que reverberam nas grandes mídias anseios de mulheres negras a muito silenciados.

Textos e texturas: Corpo e cabelo na reescrita da mulher negra

A escolha dos objetos de análise deste artigo – letras e músicas de cantoras negras - perpassa pelo clássico questionamento, se estes textos são suficientemente literários. Justificando a insistência nestes objetos, pela sua relevância na construção de uma identidade negra positiva às mulheres negras no Brasil, são retomadas as reflexões de Eneida Maria de Souza (2007), no que tange a crítica literária e sua possível resistência ao grito das margens, das massas. A autora afirma que

prevalece ainda no âmbito das realizações de eventos literários ou de outra natureza a ausência de um programa que seja ao mesmo tempo celebratório e crítico, ao indicar ganhos teóricos e empecilhos metodológicos causados por limitações de ordem ideológica ou temporal.(...) Esse escrúpulo analítico concorre apenas para o fortalecimento da relação entre saber e poder dos discursos institucionais, impedindo

o acesso a vozes dissonantes e reforçando a estrutura parasitária da academia, na qual o passado se impõe como solução e resposta para os embates do presente. (Souza, 2008, p.3)

Souza (2008) continua dizendo que representantes da crítica comparada e cultural dialogam intensamente com as diversas áreas de crítica literária, antropologia, história, comunicação, dentre outras, o que segundo ela, inviabiliza uma “hierarquização rígida das disciplinas e o fechamento de cada área por meio de uma especificidade restrita.” (SOUZA, 2008)

Em “O não-lugar da Literatura”, Eneida indica a possibilidade do deslocamento como uma categoria viável à crítica literária e às questões impostas pela nova ordem mundial, que implacavelmente interfere no modo como as sociedades e, conseqüentemente, as artes se manifestam frente a elas:

Considerar que a função crítica da literatura é a de não constituir um lugar especificamente literário, mas de deslocar todos os lugares teóricos e literários. A desconstrução da verdade não deve ser identificada, nem com a literatura em geral, nem com uma forma de literatura ou algum acontecimento dentro da história da literatura, pelo fato de o deslocamento nunca ter ocupado um lugar numa escrita particular. (...)Dentro dessa perspectiva, desprovida de caracterização imanentista dos objetos, em que o exterior constitui a dobra do interior e não a parte estranha que remete para o fora da relação, comprova-se o deslocamento como categoria capaz de movimentar o raciocínio interdisciplinar – derrubando conceitos fixos e verdades consagradas pela cristalização de lugares e pela atomização dos interiores. (Souza, 2007, p.80)

Textos

O advento de novas artistas, como Yzalú, Mc Soffia, Alessandra Crispim, dentre outras, bem como o retorno de Elza Soares com o seu trabalho “A mulher no fim do mundo”, coincidem com o fortalecimento pelas redes sociais das questões relativas ao corpo e cabelo da mulher negra e sua reivindicação de fala.

Judith Butler afirma que o corpo mais que um mero elemento material, é um artefato, uma fronteira variável, uma superfície, cuja permeabilidade é politicamente regulada. (BUTLER, 1990) Portanto, segundo Diniz (2002),

O corpo, como uma construção simbólica plural, representa-se distintamente no tempo e no espaço e passam por ele eixos de transversalidades de etnia,

gênero, classe e sexualidade. (...) Neste sentido pensar no corpo como discurso significa desconstruí-lo, pluralizá-lo servindo-se dele como um espaço de transgressão de linguagem e pluralidade de sentidos. (DINIZ, 2002, s.p.)

Na canção “Mulheres negras”, a rapper Yzalú é uma voz dissonante que reescreve o imaginário do corpo estereotipado da mulher negra, por outro mais polêmico, forte e denunciante das desigualdades brasileiras. Os traços físicos, as texturas de cabelos e os lugares subalternos impostos pela sociedade são algumas das temáticas por ela abordada.

(...)

Mulher negra não se acostume com termo depreciativo,

Não é melhor ter cabelo liso, nariz fino;

Nossos traços faciais são como letras de um documento,

Que mantém vivo o maior crime de todos os tempos;

Fique de pé pelos que no mar foram jogados,

Pelos corpos que nos pelourinhos foram descarnados.

(...)

Mulheres negras são como mantas kevlar,

Preparadas pela vida para suportar;

O machismo, os tiros, o eurocentrismo,

Abalam mas não deixam nossos neurônios cativos. (Yzalú, 2012)

Neste contexto, vale retomar a reflexão de Spivak (2010) em que afirma que o silêncio das minorias não é voluntário. Ele acontece porque não lhes é permitido expressar seus anseios, suas reivindicações. A sociedade foi treinada a naturalizar as desigualdades e ensurdecer-se ante a indignação dos que foram deixados à margem.

Nesta perspectiva, o feminismo negro perpassa os discursos destas mulheres, que reconhecendo as idiosincrasias do ser negra, em uma sociedade racista e machista, tomam para si a responsabilidade de denúncia e empoderamento, como assim sugere Bell Hooks (2015):

É essencial para a continuação da luta feminista que as mulheres negras reconheçam o ponto de vista especial que a nossa marginalidade nos dá e façam uso dessa perspectiva para criticar a hegemonia racista, classista e sexista dominante e vislumbrar e criar uma contra-hegemonia. Estou sugerindo que temos um papel central a desempenhar na construção da teoria feminista e uma contribuição a oferecer que é única e valiosa. A formação de uma teoria e uma práxis feministas libertadoras é de responsabilidade coletiva, uma responsabilidade que deve ser compartilhada (HOOKS, 2015, s.p.).

Mc Carol e Karol Conka expressam, em uma performance contundente e questionadora, a consciência da situação de especial opressão a que estão submetidas as mulheres negras e periféricas e a urgência de que todas as mulheres se mobilizem na transformação desta realidade. Em sua poesia, as compositoras rememoram mulheres negras que marcaram o passado histórico do Brasil e que, no entanto, são relegadas, quase sempre, ao ostracismo e à impossibilidade de representatividade e identificação.

100% Feminista

Presenciei tudo isso dentro da minha família
Mulher com olho roxo, espancada todo dia
Eu tinha uns cinco anos, mas já entendia
Que mulher apanha se não fizer comida
Mulher oprimida, sem voz, obediente
Quando eu crescer, eu vou ser diferente.

Eu cresci

Prazer, Carol bandida

Represento as mulheres, 100% feminista

Eu cresci

Prazer, Carol bandida

Represento as mulheres, 100% feminista

Represento Aquatune, represento Carolina

Represento Dandara e Xica da Silva

Sou mulher, sou negra, meu cabelo é duro

Forte, autoritária e às vezes frágil, eu assumo

Minha fragilidade não diminui minha força.

(...)

Sou mulher independente não aceito opressão

Abaixa sua voz, abaixa sua mão

Mais respeito

Sou mulher destemida, minha marra vem do gueto

Se *tavam* querendo peso, então toma esse dueto

Desde pequenas aprendemos que silêncio não soluciona

Que a revolta vem à tona, pois a justiça não funciona

Me ensinaram que éramos insuficientes

Discordei, pra ser ouvida, o grito tem que ser potente

(...)

Represento Nina, Elza, Dona Celestina

Represento Zeferina, Frida, Dona Brasilina

Tentam nos confundir, distorcem tudo o que eu sei

Século XXI e ainda querem nos limitar com novas leis

A falta de informação enfraquece a mente

Tô no mar crescente porque eu faço diferente. (Mc Carol, 2016)

Texturas

No Brasil, é importante considerar que assim como existe uma hierarquização racial quanto à pigmentação da pele³, ou seja, quanto mais pigmentada, mais escura for a pele de uma pessoa, menores serão suas chances de ascensão social; também existe uma pretensa hierarquização quanto à textura do cabelo crespo e cacheado, justo porque estas características, bem como nariz e lábios grossos são traços marcados da negritude.

Nilma Lino Gomes (2008), em suas pesquisas sobre corpo e cabelo como símbolos da identidade negra, apresentou a declaração de um dos sujeitos entrevistados, que para seu irmão o critério para escolhas, em seus relacionamentos afetivos, era a cor da pele e a textura do cabelo: “*A gente tem que melhorar a raça. Por isso que eu opto*

³ Sobre miscigenação, eugenia, democracia racial no Brasil: COSTA, 2006.; GUIMARÃES, 2000; RIBEIRO, 2010.;SCHWARCZ, 1996. SILVA, 2000. TELLES, 2003.

por mulheres claras de cabelo bom.”⁴ A expressão *cabelo bom* é popularmente utilizada na caracterização do cabelo de textura lisa, reta; no outro extremo existe a caracterização de “cabelo ruim” ao cabelo crespo, de texturas em ondas, circulares tipo mola ou em ziguezague.

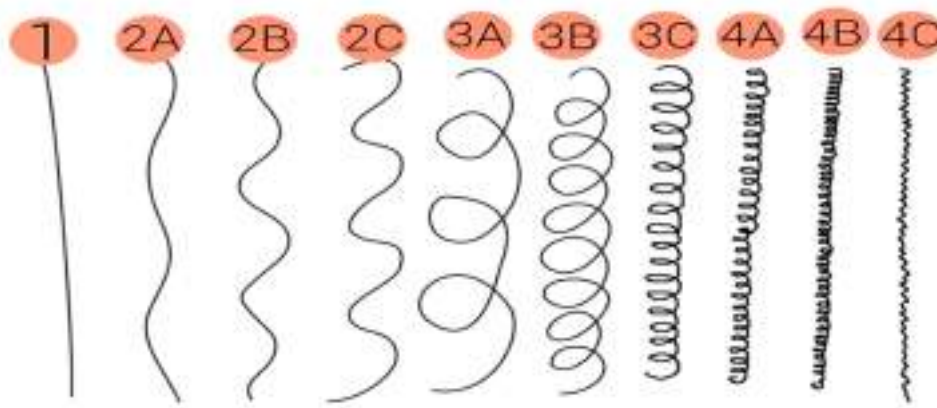


Imagem1: Tipos e texturas de cabelo

Fonte: <http://www.pataubrazil.com.br/tipos-cabelo-1234/>

A imagem 1 traz uma representação das texturas diversas de cabelo, que tem sido amplamente divulgada nas embalagens de produtos para cabelos crespos e cacheados e em sites especializados; sendo que, as texturas do tipo 4, as que mais foram negadas pela mídia e mercado publicitário, nódos da política de “branqueamento”, que reverberam na real dificuldade das mulheres em de fato identificarem-se positivamente, negras. Isto porque, embora, recentemente, tenha se popularizado o processo de transição – deixar de utilizar produtos químicos, permitindo que o cabelo cresça com sua textura original -, surge nestas mulheres a expectativa de aquisição de cachos “definidos”, ou seja, os cabelos de textura tipo 3.

A “ditadura dos cachos perfeitos”, como nomeiam algumas *youtubers*, essa exigência de definição, é na verdade, mais uma faceta cruel do preconceito racial brasileiro, no qual os cabelos tipo 3 são a saída estética palatável, ao crespo rebelde,

⁴ Sobre esta declaração em particular, a leitura se centrará apenas no aspecto relacionado ao termo “cabelo bom”, mas vale ressaltar, que a autora já sinalizava, mesmo sem problematizar, a temática da solidão da mulher negra, abordada por Ana Cláudia Lemos Pacheco que se tornou doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) com a tese “Branca para casar, mulata para f...., negra para trabalhar”: escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador”, Bahia que, em 2013, foi convertida no livro *Mulher negra: afetividade e solidão* (Edufba). No mesmo ano, Claudete Alves obteve o título de mestre em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) com a dissertação “A solidão da mulher negra – sua subjetividade e seu preterimento pelo homem negro na cidade de São Paulo”, que posteriormente se transformou no livro *Virou Regra?* (Scortecci, 2010).

“duro”, “ruim”. Gomes (2008) ressalta exatamente que “o cabelo do negro, visto como ‘ruim’, é expressão do racismo e da desigualdade que recai sobre esse sujeito”; e atualmente, assumir essa textura tão negada e modificada por décadas é um ato de denúncia e resistência, ainda que muitas dessas mulheres não tenham consciência de seu ato político, mas tenham em si manifesto o recorrente discurso da libertação.

A cantora e compositora Alessandra Crispim é uma dessas vozes que reconhecem no ato de ostentar os cabelos crespos, mais que uma decisão estética, é uma decisão marcada pela coragem e auto-afirmação:

Pente e garfo no cabelo

Ajeitei já tá pra cima

Agradeço no espelho

O poder da melanina

Pra assumir nossas raízes

É preciso ter coragem

Viva a nossa atitude

De mostrar nossa verdade

Viva a nossa atitude

De mostrar nossa verdade. (Crispim, 2016)

Tão significativo, que a compositora, dá a sua canção o título de “Identidade”.

Por sua vez, Mc Soffia, rapper adolescente e ansiosa por representatividade para si e para as crianças negras de sua geração, a partir de um intertexto com o conto de fadas “Rapunzel”, versa sobre cabelo e empoderamento feminino, numa crítica aos padrões de beleza impostos que não contemplam a diversidade étnica e cultural das meninas brasileiras:

Minha Rapunzel tem dread

(...)

Na minha história a Rapunzel tem dread

Ela é negra e é Rastafari

Não precisa de um príncipe pra se salvar

Ela é empoderada e pode tudo conquistar

O seu cabelo dread tinha força e poder

Sua beleza africana não tinha o que dizer

Essa história eu inventei porque não vi princesa assim

Só me mostraram uma, aí isso não dá pra mim

Princesa Etiópia, esse nome eu batizei

País que desfruta tudo que eu pesquisei

Estou muito feliz de ver a história acontecer

Crie uma princesa que pareça com você (...). (Mc Soffia, 2016)

Considerações finais

Menina pretinha, exótica não é linda

Você não é bonitinha

Você é uma rainha. (McSoffia, 2016)

Spivak (2010) chama a atenção ao intelectual para que investigue os espaços em branco no texto etnocêntrico, e, apropriando-se das palavras de Derrida, para “tornar delirante aquela voz interior que é a voz do outro em nós;” (Spivak apud Derrida, 2010) conferir visibilidade em espaços onde a princípio não seria possível, instigar novas reflexões, despidas de preconceitos e juízos de valores, é fundamental para que essas vozes cumpram sua função social de gerar indignação e mudança. Pois, como também ressalta Silviano Santiago:

Não se pode pedir aos Manoeis pobres e cosmopolitas que abdicuem das suas conquistas na aldeia global, (...), mas cada estado nacional (...) pode, isto sim, proporcionar-lhes, a despeito da falta de responsabilidade no plano social e econômico, a possibilidade de não perderem a comunicação com os valores sociais que os sustentam no isolamento cultural em que sobrevivem nas metrópoles pós-modernas. (Santiago, 2004)

Dar voz a parte em branco do texto etnocêntrico, confiá-lo ao Outro como indica Spivak é o passo mais complexo no exercício da democracia e na busca da justiça social. Quando esse espaço em branco ganha cor e som, o que se vê e ouve não é

necessariamente agradável, embora seja verdade. Quando Spivak questiona em seu trabalho se o subalterno pode falar, o rap, o funk e outras expressões culturais populares no Brasil e no mundo todo respondem que não, pois não possuem o selo que lhes conferem a legitimidade da fala. Mas, demonstram que a busca por essa legitimidade não os escravizam mais.

E em se tratando de engajamento intelectual, o comprometimento destas cantoras pode ser embasado no que Gramsci reflete a cerca dos intelectuais tradicionais e orgânicos:

Os intelectuais orgânicos estão habilitados a exercer funções culturais, educativas e organizativas para assegurar a hegemonia social e o domínio estatal da classe que representam. Em suma, a hegemonia de uma classe também está ligada ao papel que os seus intelectuais desempenham. Segundo Gramsci, todos os homens são intelectuais, mas nem todos assumem essa função na sociedade. A escola, o partido, a fábrica, a participação em organizações etc., são espaços criadores de intelectuais (SANTOS, 2009, p. 151).

As mulheres negras com sua canção politizada e incisiva, mobilizam posturas não hegemônicas e chamam para si a responsabilidade política de transformação da realidade, mesmo que nunca sejam consideradas, pelas instituições legitimadoras, intelectuais.

Referências bibliográficas

BUTLER, J. **Gender Trouble**, New York/London: Routledge, 1990.

COSTA, Sérgio. **Dois Atlânticos**: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CRISPIM, Alessandra. Identidade. **Youtube**, 15 de dez. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eIT5P7O132s> Acesso em: 08 de agosto 2017.

DINIZ, Alai Garcia. A literatura como discurso do corpo. **Anais do 2º Congresso Brasileiro de Hispanistas**. Out., 2002. Disponível em: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000012002000300002&script=sci_arttext Acesso em: 08 de agosto 2017.

FORTUNATI, Leopoldina. Media between power and empowerment can we resolve this dilemma? **The Information Society** , v. 30, n. 3, p.169-183, 2014.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra.**

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo; HUNTLEY, Lynn, (orgs.).**Tirando a máscara: ensaios sobre racismo no Brasil.** São Paulo: Paz e Terra, 2000.

HOOKS, Bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. In: **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº 16, Brasília, Jan/abr, 2015.

LAPA, Andrea. **Poder e empoderamento na cultura digital.** Em aberto. V. 28, n. 94, 2015.

MC CAROL. 100% Feminista. **Youtube.** 07 de out. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W05v0B59K5s> Acesso em: 08 de agosto 2017.

Mc Soffia. Menina pretinha. **Youtube.** 09 de mar. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cbOG2HS1WKo> Acesso em: 08 de agosto de 2017.

_____. Minha Rapunzel tem *dread*. **Youtube.** 15 de jul. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=b1Uf6_SV5_8 Acesso em: 08 de agosto de 2017.

RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. _____ Sobre a mestiçagem no Brasil In: SCHWARCZ, Lilia Mortiz, QUEIROZ, Renato da Silva (orgs.) **Raça e Diversidade.** São Paulo: EDUSP, 1996.

SANTIAGO, Silviano. O Cosmopolitismo do Pobre. In: **O cosmopolitismo do Pobre.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 45 - 63.

SCHWARCZ, Lilia Mortiz. As teorias raciais, uma construção histórica de finais do século XIX. O contexto brasileiro. In: SCHWARCZ, Lilia Mortiz, QUEIROZ, Renato da Silva (orgs.) **Raça e Diversidade.** São Paulo: EDUSP, 1996.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 73-102

SOUZA, Élita Luzia de. **Estética do cabelo e comportamento psicossocial : um estudo comparativo entre México, Chile e Brasil**. 2009. Monografia (Especialista no Magistério Superior) - Universidade do Vale do Itajaí, Balneário Camboriú, 2009. Disponível em: <http://siaibib01.univali.br/pdf/Elita%20Luzia%20de%20Souza.pdf>
Acesso em: 09 de agosto de 2017.

SOUZA, Eneida Maria. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
_____. Crítica compara e cultural. In: Conexão Letras, v.3, nº 3, 2008. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/conexaoletras/article/view/55631> Acesso em: 08 de agosto 2017.

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

TELLES, Edward Eric. **Racismo à brasileira: uma nova perspectiva sociológica**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

YZALÚ. Mulheres negras. **Youtube**, 19 de nov. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=122kwdWN-v0> Acesso em: 08 de agosto 2017.

RELAÇÃO PALAVRA-IMAGEM NO FOTOLIVRO DE LITERATURA

QUARENTA CLICS EM CURITIBA

Ana Luiza Fernandes (PUC-Rio)¹
João Queiroz (UFJF)²

Resumo: Como descrever de forma metodologicamente controlada “relações palavra-imagem” em casos de intermedialidade observados em fotolivros de literatura? O que faremos aqui é propor, de modo preliminar, uma ontologia relacional “palavra-imagem” derivada do modelo Peirceano de semiosis. Selecionamos, como estudo de caso, o fotolivro de literatura Quarenta Clics em Curitiba, de Paulo Leminski e Jack Pires, 1976. Quarenta Clics é um dos mais surpreendentes fotolivros de literatura brasileira, uma experiência intermediária e colaborativa sem precedentes em nossa história literária.

Palavras-chave: Fotolivro de literatura. Quarenta Clics em Curitiba. Intermedialidade. Relações intersemióticas.


Quarenta Clics em Curitiba



Reprodução de uma das pranchas de Quarenta Clics (LEMINSKI, PIRES, 1990).
Haikai: Ruas cheias de gente / Seis horas / Comida quente / Caçarolas.

¹ Doutoranda (bolsista modalidade GD – CNPq) no Departamento de Letras (Literatura, Cultura e Contemporaneidade) da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: analuizadagama@gmail.com.

² Doutor em comunicação e semiótica e professor da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, MG, Brasil. Site: www.semiotics.pro.br E-mail: queirozj@gmail.com.



Quarenta Clics em Curitiba³ é um dos mais surpreendentes fotolivros da história da literatura brasileira. Resultado de experimentos que fizeram “parte de importantes inovações literárias do século XX” (SILVA, 2013, p.8), ele é considerado uma experiência intermediária sem precedentes. Trata-se de um fotolivro de quarenta fotos em preto e branco, de Jack Pires, “combinadas” a quarenta poemas de Paulo Leminski, dispostas em pranchas soltas de idênticas dimensões (FERNANDES et al., 2015, p.14). O fotolivro “recria” a procrastinação por Curitiba, ou o que pode ser interpretado como um deslocamento por acontecimentos triviais da cidade. As pranchas, tomadas conjuntamente, “iconizam” o deslocamento descentralizado pelas ruas da capital paranaense. Sua estrutura -- solta e sem vinco --, impede o leitor de qualquer tentativa de sequencialização da leitura, ou de sequências capazes de sugerir alguma narrativa. Quarenta Clics é um fenômeno semiótico em que ao menos dois sistemas de signos, poesia verbal e fotografia, são interpretados como estando em uma relação de “acoplamento”. Isto significa que, ao menos intuitivamente, poesia verbal e fotografia são interpretados, prancha a prancha, como estando em uma relação de “complementariedade”⁴, ao ponto de ambas não poderem ser abordadas como fenômenos independentes. Existem, neste ponto, questões que devem ser formuladas: como descrever tal relação (poesia verbal e fotografia)? Que aparato teórico, e analítico, deve ser utilizado para definir e descrever as relações poema-foto, caso a caso?

Ao observar poema e foto no mesmo “espaço de leitura”⁵, podemos naturalmente nos perguntar “como” estão relacionados tais sistemas ou processos. É uma suposição de que trata-se de uma operação distinta daquela encontrada quando signos de natureza idênticas, ou similares, são observados no mesmo espaço de leitura (poesia-poesia; foto-

³ Este fotolivro teve duas edições significativas. A primeira publicação, em 1976, teve uma tiragem de trezentos, raros, exemplares. A segunda, publicada em 1990, teve uma tiragem de três mil exemplares, segundo consta na apresentação do editor Garcez Mello.

⁴ A escolha dos termos conceituais “acoplamento” e “complementariedade” está relacionada à irreduzível relação estabelecida entre poema (P), fotografia (F) e o efeito causado no intérprete (I). Significa afirmar que a relação observada entre P-F (poesia verbal e fotografia) é triádica, porque é intérprete-dependente. Nossa investigação está comprometida com tal argumentação.

⁵ Por “espaço de leitura” queremos designar a(s) página(s) do livro em que estão impressos fotografia e poesia verbal.

foto). Podemos descrever tal relação como uma estrutura irreduzivelmente triádica (signo-objeto-interpretante), quando submetido a teoria do signo de C.S.Peirce? Em outros termos, um poema pode ser considerado signo, objeto ou interpretante de uma fotografia? Em nossa argumentação, o modelo triádico (signo-objeto-interpretante) Peirceano, fornece uma estrutura conceitual poderosa para descrição dos sistemas relacionados. A propriedade de “acoplamento” entre os sistemas resulta diretamente da relação irreduzivelmente triádica que observamos entre poema-foto-interpretante. Sua natureza, ou ontologia, depende dessa relação irreduzível.

Palavra-Imagem

Propomos um modelo preliminar para descrever as relações entre poesia verbal e fotografia⁶. O modelo baseia-se na divisão triádica (signo-objeto-interpretante), e nas classes fundamentais de signos (ícone, índice, símbolo)⁷. Esta divisão permite descrever a natureza de distintos processos semióticos, e o efeito que tais processos têm sobre os intérpretes. Para Peirce, a semiose (“ação do signo”) é um fenômeno irreduzivelmente triádico (relação indecomponível de três termos) que relaciona um signo (S) a seu objeto (O), para um interpretante (I), ou efeito sobre um intérprete – o signo “é determinado pelo objeto relativamente ao interpretante, e determina o interpretante em referência ao objeto, de tal modo a produzir o interpretante a ser determinado pelo objeto através da mediação do signo” (MS 318: 81). Para explicar a variedade morfológica de signos que atuam sobre os intérpretes, Peirce sugeriu uma divisão bastante conhecida – ícones, índices, símbolos (QUEIROZ, 2004). Eles, aproximadamente, correspondem a relações de similaridade, de contigüidade física, e de lei que podem ser estabelecidas entre um signo e seu objeto (BERGMAN & QUEIROZ, 2014).

Ícones são signos que estão para seus objetos através de similaridade, sem consideração por qualquer conexão espaço-temporal que possam ter com objetos

⁶ Em trabalhos ulteriores devemos examinar, comparativa e sistematicamente, os resultados obtidos pela aplicação deste modelo com aqueles mais conhecidos no domínio dos estudos de intermedialidade (de Roland Barthes a Lars Ellestron, de Umberto Eco a Claus Cluver).

⁷ Para uma abordagem bastante detalhada do modelo de semiose, e das classes de signos, sugerimos uma consulta ao seguinte trabalho: Bergman & Queiroz, 2014.

existentes (CP 2.299). Se S é um signo de O em virtude de uma certa qualidade que S e O compartilham, então S é um ícone de O. Se S é um ícone de O, comunica, para I, uma qualidade de O. Mas se S é um signo de O em razão de “conexão física direta” com O, então ele é índice de O (CP 1.372). Neste caso, S é realmente determinado por O de tal modo que ambos devem existir como eventos. A noção de co-variação espaço-temporal é a propriedade mais mencionada dos processos indexicais. O símbolo, por sua vez, é um signo que está relacionado com seu objeto em virtude de uma lei ou norma. Símbolos são capazes de representar “coisas” que não precisam existir de fato, ou que existem mas não estão perceptualmente manifestas, que jamais existiram, ou, ainda, entidades que não podem sequer ser intuitivamente concebidas (“estranhos” objetos das lógicas não-clássicas, criaturas imaginárias, etc). Um símbolo é “um signo que é constituído meramente, ou principalmente, pelo fato de que é usado ou entendido como tal, seja natural ou convencional o hábito, e sem observar os motivos que originalmente governaram sua seleção” (CP 2.307).

Na figura 1, vemos um esquema gráfico simplificado da relação signo-objeto-interpretante.

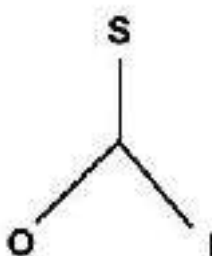


Figura 1 - Esquema gráfico simplificado da relação triádica signo-objeto-interpretante (S-O-I)

Para analisar o fotolivro, foram “fixadas” algumas relações. O poema (P) de Leminski é signo (S na tríade S-O-I) da foto (F) de Pires, que é seu objeto (O na tríade S-O-I). Baseado nesta relação (poema é signo do objeto que é a foto), pode-se dizer que P é ícone de F quando compartilha com F certas propriedades qualitativas⁸. Tais propriedades podem ser superficiais (imagéticas), estruturais (diagramáticas), e

⁸ Para uma caracterização detalhada do ícone, ver Ransdell, 1997.

interpretativas (metafóricas) (JAPPY, 2014; FARIAS & QUEIROZ, 2014). Ele também pode ser interpretado como um índice da foto. Isto acontece todas as vezes em que o poema “indica diretamente” a foto, ou quando poema e foto são interpretados como estando “correlacionados” espaço-temporalmente na prancha examinada. Finalmente, o poema também pode ser um símbolo da foto, quando ele é interpretado como representando a foto através de normas ou regras.

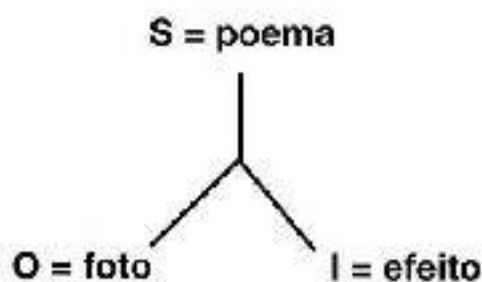


Figura 2 - Relação baseada no modelo (S-O-I): S equivale ao poema (P), O equivale a foto (F), e I é o efeito interpretativo

Deve-se esclarecer que a relação é analiticamente arbitrária. Neste caso, o objeto do poema é a foto, na prancha analisada; ou, mais simplesmente, o poema “está para” a foto, sob certos aspectos, de tal modo a produzir um efeito no intérprete, ou interpretante. Abaixo, o esquema S-O-I, com as substituições funcionais.

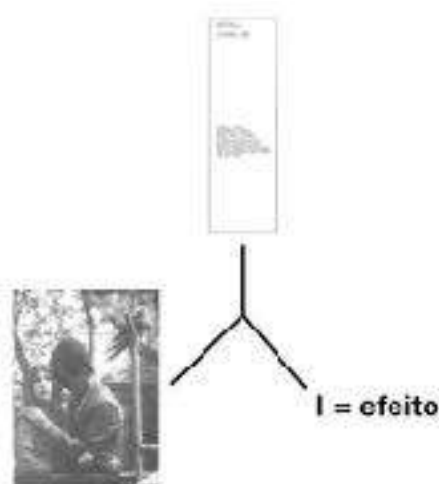


Figura 3 - Relação baseada na teoria do signo (S-O-I): o poema “está para” a foto de modo a produzir um efeito no intérprete, ou interpretante

As relações observadas nas pranchas, entre poema e fotografia, são decompostas de acordo com a tríade S-O-I, e com as classes fundamentais de signos. Também estamos atentos ao fato de que há, no fenômeno, relações “sobre” relações (superpostas e simultâneas). Notadamente, o poema (P) e a foto (F) são signos de objetos “externos”, em um sentido objetivo, ou signos que possuem objetos que não estão na prancha examinada (OP, ou objeto do poema e OF, ou objeto da foto) (ver Figura 4). O objeto externo do poema pode “corresponder”, por analogia, ao objeto externo da foto. Trata-se de uma relação “paralela” à relação P-F-I (Signo-Objeto-Interpretante). Neste caso, dizemos que seus objetos externos são análogos, não havendo qualquer “compartilhamento” de suas propriedades qualitativas (poema e foto). Simplificadamente, dizemos que ambos, poema (P) e foto (F), “estão para” (representam, designam, referem-se, etc) o “mesmo” objeto externo, ou classe de objetos externos (exemplos: sombras, frutas, tempo).

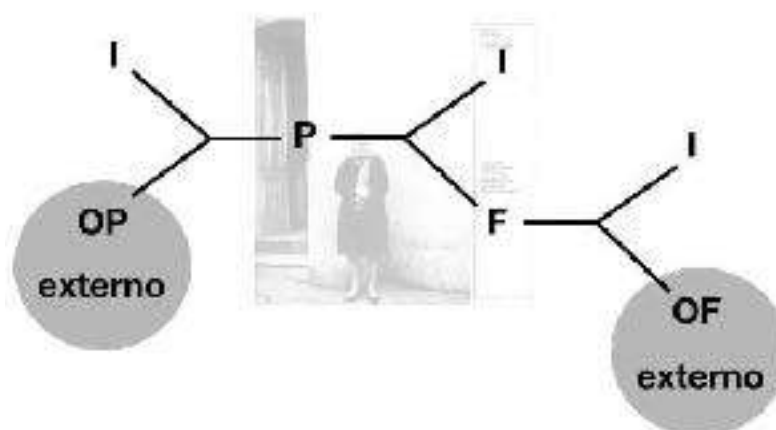


Figura 4 - Esquema das relações paralelas na prancha: o poema (P), signo da tríade P-F-I (S-O-I), possui um objeto (OP) “externo” à prancha. A foto (F), objeto da tríade P-F-I, possui um objeto (OF) “externo” à prancha. OF é objeto de F (foto), objeto da tríade P-F-I. OP e OF podem ser análogos.

Identificamos algumas relações: (i) relação entre poema e foto (P-F); (ii) relação entre o objeto do poema e o objeto da foto (OP-OF); (iii) relação entre o poema e objeto da foto (P-OF). Abaixo (Figuras 5, 6 e 7), destacamos graficamente o que estamos observando.

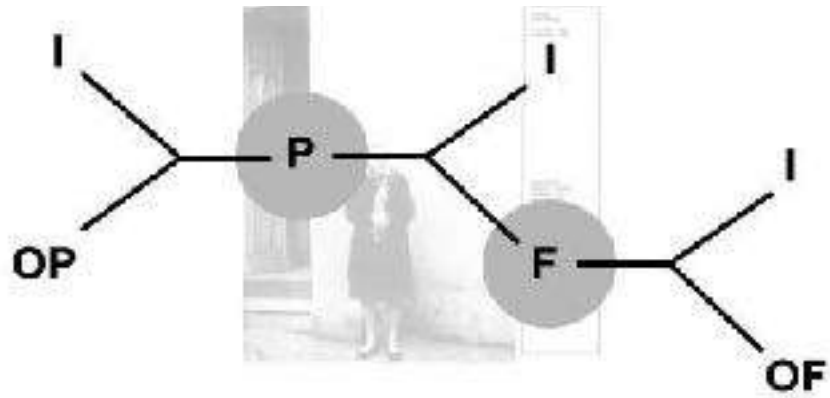


Figura 5 - Esquema de relações: Análise da relação do signo P (poema) com seu objeto F (foto).

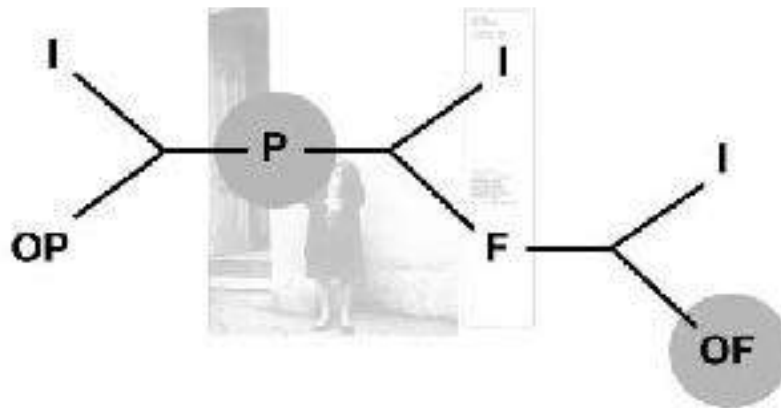


Figura 6 - Esquema de relações: Análise da relação do signo P (poema) com o objeto "externo" de F (OF).

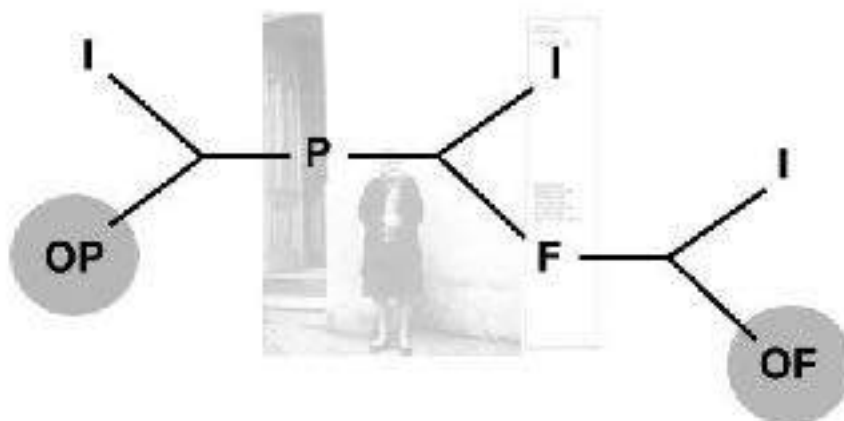


Figura 7 - Esquema de relações: Análise da relação do objeto "externo" do signo P (poema), OP, com o objeto "externo" de F (foto), OF.

Irredutível relação entre poesia verbal e foto

Como pode haver tanta afinidade entre uma velha forma da poesia japonesa e a mais jovem das artes? Os parentescos íntimos entre o haikai e a fotografia me intrigam, desde que, por voltas de 1965, comecei a me interessar por essa estrutura poética mínima que os japoneses praticam há, pelo menos, quatrocentos anos. A certeza desse parentesco me levou a realizar o *Quarenta Cliques em Curitiba*, com fotos de Jack Pires, mais poemas breves, álbum editado em 1976, em Curitiba, numa caixa com pranchas soltas, uma foto, um haikai. Foram diversos os critérios de aproximação entre foto e haikai: fiz haicais para algumas fotos já prontas, mas, em muitos casos, casamos fotos e haicais que eu já tinha prontas. Em alguns casos, Pires fez fotos para haicais anteriores (LEMINSKI, 2012, p.139).

Há, na afirmação (acima) de Leminski, a definição de uma agenda preliminar de investigação. Se quarenta fotografias foram acopladas a quarenta haicais, como foram? Como afirma Barthes, “a forma de arte que permite conceber o haikai = [é] a Fotografia” (BARTHES 2005, p.144). Fontanari (2011, p.34), diante do noema barthesiano da fotografia, “isso foi” ou “isso existiu”, sugere sua semelhança com o haikai -- “A noção de “isso existiu” da fotografia converge também com a linguagem poética do haikai. É pura contingência”. O poeta haijin⁹, como argumenta Fontanari (2011, p.32), “elabora em um golpe de linguagem o instante, transformando uma experiência em linguagem poética. O fotógrafo captura um instante, ou mesmo, uma experiência e os aprisionam em forma de imagem fotográfica”.

No domínio das analogias entre poesia verbal e fotografia, podemos tratar de diversas relações: relações temáticas, entre objetos, propriedades estruturais (ritmo, rimas, paralelismos sintáticos e formais), e procedimentos. Se P é um ícone de F, então P é um análogo dele. F é objeto de P em uma relação icônica, ou hipoicônica e metafórica, quando o interpretante de F é um análogo (ícone) do interpretante de P. Se F é objeto de P porque possui propriedades estruturais análogas aquelas observadas em P, então P é um diagrama de F. Mas a analogia entre poema (P) e foto (F) também pode ser uma analogia entre os objetos do poema (OP) e os objetos da foto (OF). Poema e foto também podem ser análogos porque são análogas suas propriedades, ou podem ser análogos porque são análogos seus efeitos interpretativos. Em termos analíticos, há superposição entre estes “níveis de relação”. Trata-se de um problema sobre o próprio

⁹ Aquele que escreve haicais.

significado da relação poema-foto. Se o objeto do poema e o objeto da foto são análogos porque foto e poema representam certas propriedades semióticas de que são feitos (ritmo, sintaxe, etc) então a foto é um ícone do poema, e devem ser análogos seus efeitos interpretativos. Se P é um índice de F, é interpretado como estando em uma correlação espaço-temporal com F, que é seu objeto. Neste caso, P indica “diretamente” F. Finalmente, se P é um símbolo de F, P está para F através de certas regras ou normas que permitem interpretar P como signo de F.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. A preparação do Romance, v. I. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BERGMAN, Mats & QUEIROZ, João (orgs.) The COMMENS Encyclopedia: The Digital Encyclopedia of Peirce Studies: <<http://www.commens.org/encyclopedia>>, 2014.
- FARIAS, Priscila & QUEIROZ, João. On Peirce's Diagrammatic Models for Ten Classes of Signs. *Semiotica*, n.202, p.657-671, 2014.
- FREADMAN, Anne. The Classifications of Signs (II): 1903. In BERGMAN & QUEIROZ (eds.), *The Commens Encyclopedia: The Digital Encyclopedia of Peirce Studies*. New Edition, 2001.
- FERNANDES, Ana et al. Quarenta Cliques em Curitiba: Os haicais intermediários de Leminski e Pires. *Revista Ipotese*. v.19, n.1, p.14-27, 2015.
- FERNANDES, Ana & QUEIROZ, João. Quarenta anos do Quarenta Cliques em Curitiba, de Leminski & Pires. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n.51, p. 206-220, 2017.
- FERNÁNDEZ, Horacio. *Fotolivros Latino-americanos*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- FRANCHETTI, Paulo & DOI, Elza Taeko. *Haikai - Antologia e História*. São Paulo: Unicamp, 2013.
- FONTANARI, Rodrigo. Marshall McLuhan e Roland Barthes diante da Fotografia e do Haikai. *Entretextos*, Londrina, v.11, n.2, p.28-45, 2011.
- JAPPY, Antony. Iconicity, Hypoiconicity. In BERGMAN & QUEIROZ (eds.), *The Commens Encyclopedia: The Digital Encyclopedia of Peirce Studies*. New Edition, 2014.



LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e Anseios Críticos*, 2ª edição ampliada. São Paulo: Editora Unicamp, 2012.

LEMINSKI, Paulo. PIRES, Jack. *Quarenta cliques em Curitiba*. Curitiba: Editora Etecetera, 1990.

PEIRCE, Charles S. (EP1, 1992; EP2, 1998). *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*. (Vol. 1 ed. by N. Houser & C. Kloesel; Vol 2 ed. the Peirce Edition Project). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. (EP seguido pelo número do volume e página).

PEIRCE, Charles S. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Electronic edition reproducing Vols. I-VI [C. Hartshorne & P. Weiss (eds.), Cambridge: Harvard University Press, 1931-1935]; Vols. VII-VIII [A. W. Burks (ed.), same publisher, 1958]. Charlottesville: Intelix Corporation. (CP seguido pelo número do volume e parágrafo), 1931-1935.

PEIRCE, Charles S. *Annotated Catalogue the Papers of Charles S. Peirce*. R.S. Robin. (ed.). Massachusetts: The University of Massachusetts Press. (MS seguido pelo número do manuscrito), 1967.

PEIRCE, Charles S. *New Elements of Mathematics by Charles S. Peirce*. Eisele, C. (Ed.). The Hague: Mouton. (NEM seguido pelo número da página), 1976.

QUEIROZ, João. *Semiose segundo C. S. Peirce*. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2004.

RANSDELL, Joseph. *On Peirce's Conception of the Iconic Sign*. In RANSDELL (ed.). *Arisbe*. Disponível em <www.door.net/ARISBE/menu/library/aboutcsp/ransdell/ionic.htm>, 1997.

A INOCÊNCIA ENTRE ESPELHOS: ROMANCE, MUSEU E CATÁLOGO EM ORHAN PAMUK

Ana Luiza Rocha do Valle (USP)¹


Resumo: A proposta desta comunicação foi apresentar os dois principais conjuntos de camadas encontrados na obra *O Museu da Inocência*, de Orhan Pamuk. Considerou-se esta exposição como uma etapa preliminar à aplicação dos conceitos teóricos do *mise en abyme*, da metaficção, ou de ambos, ao estudo da obra, a ser realizada em etapas futuras da pesquisa de doutorado em curso, à qual este artigo se filia. Foram abordadas, como questões centrais, as relações entre museu, catálogo e romance; e algumas tensões entre autor implícito, narrador e protagonista.

Palavras-chave: Literatura Comparada; Orhan Pamuk; Museologia; Museus Literários.

A obra *O Museu da Inocência*, do turco Orhan Pamuk, é um dos itens que compõem o corpus da pesquisa de doutorado provisoriamente intitulada como *Da narrativa literária à museológica: o lugar do objeto em Herta Müller e Orhan Pamuk*. Trata-se de uma consolidação da proposta de aproximar os Estudos Literários e a Museologia pela ótica da Literatura Comparada, cujos primeiros passos se deram em etapas acadêmicas anteriores. Consideramos, portanto, que embora se tratem de objetos muito diferentes e projetos sem conexão direta entre si, a tese em curso fundamenta-se em algumas das inquietações e investigações iniciadas na monografia *‘Poesia para Incorporar’: Literatura em exposição* (VALLE, 2012), e na dissertação *Literatura e Museu: estudo dos museus literários Casa Guilherme de Almeida (SP) e Museu Casa Guimarães Rosa (MG)* (VALLE, 2016).

Para o Simpósio *Literaturas em Abismo*, nossa proposta foi explorar dois pontos acerca da obra literária e museológica de Orhan Pamuk, *O Museu da Inocência*. Identificamos cada um deles como conjuntos de camadas a serem investigadas, e cuja análise posterior pretendemos ancorar nos conceitos e estudos teóricos do *mise en abyme*, da metaficção, ou de ambos, a depender do que for pertinente ao material analisado. Desse modo, nosso trabalho não explora os conceitos teóricos em si, mas propõe um passo anterior: o do foco no objeto literário a ser estudado, e exposição das principais questões compreendidas como potencialmente especulares ou metaficcionais na obra.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH/USP).
E-mail: analuizarv@usp.br




Nossa hipótese de trabalho é a compreensão de todo o projeto *O Museu da Inocência*, como uma obra em tríade. Ou seja, entendemos que museu, romance e catálogo – sobre os quais comentaremos a seguir – embora sejam produções autônomas em certa medida, podem ser considerados também como partes de um projeto mais amplo, que por ora denominamos *tríade*. Esta hipótese será desenvolvida em mais detalhes em outro artigo (VALLE, 2017). Com ela em vista, passemos à exposição dos dois eixos, a saber: *Museu dentro do romance, dentro do museu, dentro do catálogo*; e *Desdobramentos entre autor implícito, narrador e protagonista*.

Museu dentro do romance, dentro do museu, dentro do catálogo...

Este primeiro conjunto de camadas é o que remete mais diretamente às noções do abismo ou do espelho, e requer uma apresentação, ao leitor, das peças que compõem a tríade de Pamuk. Em ordem cronológica, a primeira parte que veio a público foi o romance *O Museu da Inocência*, lançado, em turco, no ano de 2008. Ele contém uma narrativa em primeira pessoa, em que o protagonista Kemal Basmaci apresenta o museu que construiu em homenagem à sua amada Füsün Keskin, enquanto nos insere na trama do próprio relacionamento e reflete uma série de questões sociais da Turquia dos anos 1970 e 1980.

Ao longo do romance, somos levados a compreender que cada capítulo se refere a uma das vitrines do museu, cujo processo de criação está explicitado nos capítulos finais – e permeia toda a narrativa, desde o início. Tem-se, então, um museu dentro do romance, situado geograficamente no livro por um mapa que precede seu primeiro capítulo. Além disso, a obra contém o desenho do ingresso em uma das páginas – que daria direito à entrada gratuita na instituição real, segundo se lê nos capítulos finais. Convém lembrar que, à data de publicação do livro, não havia um museu real que se pudesse encontrar pelo mapa, tampouco visitar com o ingresso impresso na página. No entanto, já era possível localizar o edifício, ou ao menos o bairro, já que o mapa representa uma região real de Istambul e indica um local bastante específico.

Enquanto tratamos de um museu fictício descrito na narrativa literária, o abismo ainda é “raso”. O desdobramento possível é: há um museu dentro do romance, cujo tema principal é o próprio romance (tanto em enredo quanto em estrutura). No entanto, no ano de 2012, foi aberto na cidade de Istambul, sob idealização de Orhan Pamuk, o *Museu da Inocência*. Localizado precisamente na mesma região indicada pelo mapa que



víramos no romance, a instituição museológica de fato aceita o ingresso contido no livro como entrada para visita, conforme consta em seu site oficial. A exposição é composta por vitrines numeradas de acordo com os capítulos do romance, em que se encontram os objetos mencionados ao longo da narrativa. Uma das formas possíveis de se fazer a visita é com a utilização do áudio-guia, narrado parcialmente por Orhan Pamuk, junto a Kemal Basmaci – cuja voz, em turco, é criada por Pamuk, segundo ficha técnica do material. A quem não consultar a ficha técnica, no entanto, pode parecer que Basmaci é uma pessoa real, tratando o universo do romance como não ficcional. Soma-se ao museu fictício de dentro do romance um museu real, concreto, dentro do qual o universo literário está contido.

A noção de jogo de espelhos começa, aqui, a adensar-se. De um lado, há *um romance sobre um museu* – cuja estrutura, inclusive, está pautada pela organização deste museu, ainda fictício (em termos de fluxo de visita da exposição x capítulos do romance). De outro – ou poderíamos dizer, como espelho, *em frente* a este *romance que é sobre o museu*, há o *museu real, concreto, que é sobre o romance. Sobre aquele mesmo romance que trata do museu*. Uma vez que o museu real foi aberto, e que a equiparação entre ele e o museu fictício encontra suporte no próprio romance, criou-se uma sensação de absoluta equivalência entre o museu fictício e o real que, para ser posta em xeque, demanda um leitor e visitante muito atento a detalhes da narrativa literária e da exposição.

Não bastassem todas estas camadas, ainda em 2012, o escritor publicou o catálogo *The Innocence Of Objects* (em tradução livre, *A Inocência dos Objetos*), que repete a estrutura de capítulos/vitrines presente no romance e na instituição museológica. A obra é narrada por Orhan Pamuk em primeira pessoa – e nesse narrador fundem-se o escritor real e o fictício, que abordaremos no tópico a seguir. Além de fotografias das dezenas de vitrines e textos a respeito delas, o catálogo contém uma introdução com reflexões sobre os processos criativos do museu e do romance, o contexto histórico do colecionismo na Turquia e comentários sobre o edifício que, a todo tempo, sustentam – ou pretendem sustentar – a ideia de que toda a história é real, assim como seus personagens. Vale comentar que tudo isto está “validado” por fotografias, como as que retratam a mesa de trabalho com rascunhos do romance, ou os locais que o escritor teria

visitado para adquirir os objetos expostos ou inspirar-se, e ainda os bairros em que os personagens teriam vivido e locais que teriam frequentado.

O catálogo, portanto, embora não esteja contido nem no museu nem no romance – tendo até um título que o distancia minimamente de ambos, por não ser homônimo – não fica completamente fora do jogo de espelhos. Uma leitura possível é compreendê-lo como ponto de contato entre os dois universos, fundindo constantemente o que é real e o que é fictício e colocando, portanto, a própria noção de realidade em questão.

O que nos propusemos aqui foi apenas a expor as camadas em conjunto, e não a analisá-las, uma a uma, o que será material para trabalhos futuros – possivelmente amparados nas teorias da metaficção, do *mise en abyme* e do espelho. Deixamos, portanto, ao nosso leitor, a figura abaixo, como síntese deste tópico:

- O **romance** contém um **museu**, com indicações técnicas de iluminação, regras de visitação, conceito curatorial e organização de vitrines ao longo da narrativa;
- Neste **museu**, está contido um **romance**: sua estrutura, seus personagens e objetos, trechos do texto nas paredes e no áudio-guia;
- Este segundo **romance** trata também do **museu**, o que nos leva de volta à primeira afirmação;
- No vão entre **museu** e **romance**, sem estar contido em nenhum deles, o **catálogo** tangencia a ambos e mescla, ainda mais, ficção e realidade.

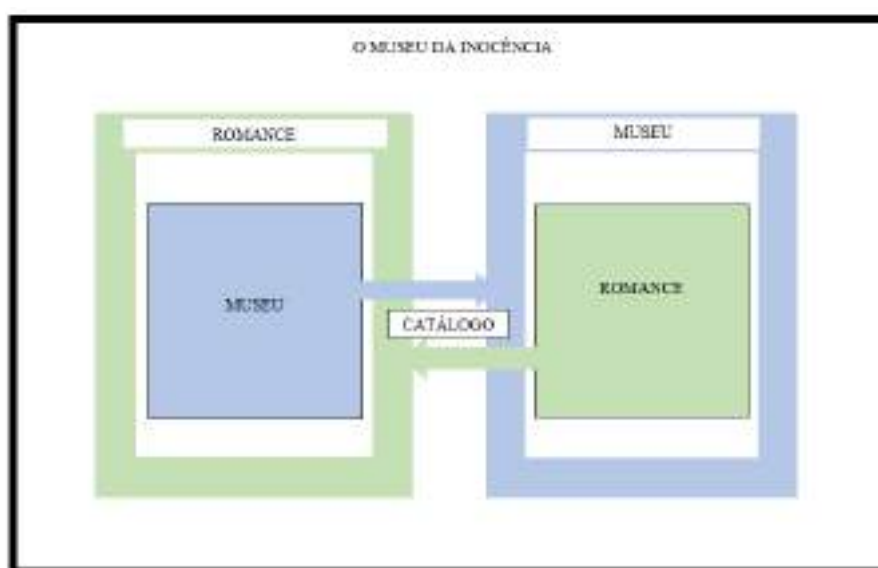


Figura 1 - Esquema dos espelhamentos na obra de Pamuk. Autoria nossa, 2017.

Desdobramentos entre autor implícito, narrador e protagonista

Na complexa trama que tentamos radiografar no tópico anterior, um elemento que perpassa todas as instâncias – museu, romance, catálogo – é o foco narrativo. Quem, afinal, narra este grande projeto em tríade que é *O Museu da Inocência*? Não se espera, aqui, o alcance de uma resposta definitiva, mas, mais uma vez, a exposição do que identificamos até o momento como principais camadas envolvidas.


O romance *O Museu da Inocência* é narrado em primeira pessoa, pelo protagonista Kemal Basmaci. Seria um caso simples de narrador protagonista, se não fosse por um “detalhe” que nos é revelado ao final da obra:

Noutras palavras, um escritor poderia empreender a composição do catálogo da mesma forma como poderia escrever um romance. *Mas, não tendo desejo de escrever eu mesmo um livro assim*, perguntei: ‘Quem poderia fazê-lo por mim?’ E foi assim que *procurei o estimado Orhan Pamuk, que narrou a história em meu nome e com minha aprovação*. (PAMUK, 2011, p. 545, grifos nossos)

Se, por um lado, esta informação não altera a impressão geral que uma narração em primeira pessoa pode causar ao leitor, por outro, ela nos explicita, ironicamente, o que se convencionou chamar de autor implícito.

É interessante notar, contudo, que a identificação mais corriqueira e, de certo modo fomentada pelo escritor, não é tanto entre a pessoa Orhan Pamuk e o seu homônimo personagem, mas sobretudo entre aquele e o protagonista Kemal Basmaci. Para um leitor que conheça outras obras do turco, é possível, por exemplo, encontrar uma série de elementos em comum entre Kemal e Pamuk desde as primeiras páginas do livro de memórias *Istambul: memória e cidade* (PAMUK, 2007). Essas semelhanças incluem regiões da cidade que ambos frequentavam, origem em famílias de classe alta e ocidentalizada e alguns detalhes que poderiam ser considerados como meras coincidências, como a loja de Alaadin, à qual Kemal e Füsün vão juntos quando ela ainda é criança, e que aparece nas memórias como um estabelecimento próximo à casa da infância de Pamuk.

No livro *O Romancista Ingênuo e o Sentimental* (PAMUK, 2011a) que reúne algumas de suas conferências, um dos capítulos – que trata justamente das relações entre ficção e realidade – foi intitulado “Sr. Pamuk, tudo isso aconteceu realmente com o senhor?”. Supostamente, esta frase que dispara uma série de discussões e reflexões sobre verossimilhança, realidade e ilusão, teria sido ouvida pelo escritor diversas vezes,




razão pela qual ele a incluiu na conferência. É interessante perceber que em um livro inteiramente dedicado à discussão sobre realidade *versus* ficção, o escritor não trata do seu personagem homônimo, o Orhan Pamuk que escreve *O Museu da Inocência* a pedido de Kemal Basmaci. É como se fosse automática a aceção de que o Orhan Pamuk fictício e o Orhan Pamuk real são a mesma pessoa. Assumir, porém, esta equivalência, seria considerar que uma série de personagens e situações com que o personagem-escritor convive são também reais. O personagem Orhan Pamuk não aparece apenas ao final do livro, mas também durante ao menos um acontecimento importante, que é o noivado de Kemal e Sibel. Ele, inclusive, dança com Füsün nesta festa. Se supomos que o Pamuk-personagem é o mesmo Pamuk real, isso estabelece um vínculo entre realidade e ficção difícil de desemaranhar.

É preciso dar um passo atrás, para tentar sintetizar então as camadas deste tópico, como foi feito no anterior. Temos um autor real chamado Orhan Pamuk, que escreve um livro no qual há um personagem-escritor chamado Orhan Pamuk, que supostamente é quem escreveu o livro que estamos lendo e é também quem compôs a narrativa em primeira pessoa que, ao longo de muitas páginas, atribuímos a Kemal Basmaci. Nesta narrativa, há um personagem chamado Orhan Pamuk, e assim indefinidamente, gerando a sensação de abismo. De certa forma, é como se o Pamuk da segunda camada fosse quem efetivamente cria o personagem Kemal, dado que é ele o responsável pelo texto por meio do qual conhecemos Basmaci, os Keskin e todas as famílias envolvidas na trama. No entanto, não faz sentido ser ele a *criar* de fato o protagonista, num sentido mais literal, se considerarmos que, no universo da segunda camada, Kemal Basmaci existe. No conjunto de conferências citado anteriormente, lemos:

Sucumbimos a essa ilusão não porque esquecemos que o romance se baseia na imaginação tanto quanto em fatos, mas porque o romance impõe essa ilusão ao leitor. E nós começamos a nos dar conta de que gostaríamos de ler justamente para isso: para misturar o imaginário com o real. (*ibid*, p. 37)

Se passamos do romance ao museu e ao catálogo, a lógica apenas se repete. No museu, conforme mencionado, Kemal Basmaci e Orhan Pamuk narram juntos a visita que se faz com o áudio-guia. O único indício encontrado até o momento de que Basmaci é ficcional é o aviso, na ficha técnica do áudio-guia, de que a voz dele na gravação é interpretada por Orhan Pamuk. No mesmo aviso, lemos que foi também Pamuk quem



interpretou a voz de seu homônimo-personagem. Assim, quem nos guia pela visita, junto a Kemal, é o Pamuk da segunda camada.

Já no catálogo, a narração é feita por um Orhan Pamuk que mescla referências ao universo ficcional e real. Lemos, em diversas passagens dos textos introdutórios, referências às obras anteriores do escritor real, e indicações claras de que Kemal, Füsün e todo o universo de *O Museu da Inocência* são fictícios, ainda que inspirados em lugares reais, como em:

The idea of an encyclopedic novel was often on my mind in the mid-1980's when I was writing *The Black Book* (...) From the mid-1990's, even while I was writing *My Name is Red*, I had already started collecting from antique shops in Istanbul the objects that the Keskin family would use. (...) I started writing *The Museum of Innocence* in 2002, immediately after *Snow* was published. (PAMUK, 2011a, p. 16-17)

Mais à frente, todavia, já num pequeno trecho da introdução, mas sobretudo nos textos relacionados às vitrines no catálogo, quem aparece é o Pamuk-personagem, inserido no universo da trama, como em “Füsün spent her first years in Çukurcuma in the places I photographed when I was sixteen and seventeen; but I never saw her on these streets” (*ibid*, p. 35), e mais à frente, no capítulo que se refere à vitrine 13:

During our last meetings in the attic of the museum building, drinking raki as Kemal told me his story in all its details, I would sometimes say that I too had been through similar experiences; yet our hero took no heed of my words (*ibid*, p. 98)

Embora aqui já não haja mais a confusão entre autor implícito e narrador, uma vez que não vemos discurso direto de Kemal Basmacı nos textos do catálogo, o esfumamento das fronteiras entre real e ficcional são acentuados, e o jogo de ilusões sobre autor implícito, escritor personagem e autor real ganha ainda mais força. Assim como o livro de memórias mencionado anteriormente, o catálogo soma ao ilusionismo das palavras uma série de fotografias de Istambul, da mesa de trabalho do escritor e do processo de composição do museu que tornam ainda mais complexo esse universo extra-literário – ou essa expansão do universo literário para fora do romance.

Mais uma vez, deixamos aos leitores este conjunto de camadas, agora abertas e a explorar, sinalizando mais uma via de análise da obra literária em que as teorias do *mise en abyme* ou do espelho parecem-nos chaves de leitura bastante pertinentes.

Considerações finais

Como anunciado ao início, não nos aventuramos ainda pelo vasto universo das teorias do espelho, do *mise en abyme* e da metaficção. Encontramos, porém, no Simpósio Literaturas em Abismo a oportunidade de “desmontar” e expor as diversas camadas de nosso objeto de estudo em que vemos potencial para análises por meio dessas teorias. Com relação à tese de doutorado de que esta comunicação é uma parte, a identificação das camadas já nos revelou pontos importantes aos quais atentar nas investigações posteriores. Além de todo o mapeamento de camadas apresentado até aqui, o que entendemos como resultado do trabalho apresentado e discutido na ABRALIC é a validação da hipótese de que há, de fato, ao menos dois grandes conjuntos de elementos a explorar em *O Museu da Inocência* por meio de teorias como a do *mise en abyme* e do espelho.

Referências bibliográficas

- PAMUK, Orhan. *Istambul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PAMUK, Orhan. *O Museu da Inocência* [Tradução Sergio Flaksman, com base na tradução inglesa de Maureen Freely]. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PAMUK, Orhan. *O Romancista Ingênuo e o Sentimental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011a.
- PAMUK, Orhan. *The Innocence of Objects*. [Trad Ekin Oklap]. New York: Abrams, 2012.
- VALLE, Ana Luiza Rocha do. “A crise tripartida: romance, museu e catálogo em Orhan Pamuk”. In: *Revista Deriva*, n. 2, 2017. (no prelo)
- VALLE, Ana Luiza Rocha do. *Literatura e Museu: estudos dos museus literários Casa Guilherme de Almeida (SP) e Museu Casa Guimarães Rosa (MG)*. 291f. Dissertação (Mestrado em Museologia). São Paulo, Universidade de São Paulo, 2016.
- VALLE, Ana Luiza Rocha do. *‘Poesia para Incorporar’: Literatura em exposição*. 64f. Trabalho de Conclusão de Curso. (Bacharelado em Estudos Literários). Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2012.

LITERATURA SURDA EM PERFORMANCE: CONSIDERAÇÕES SOBRE A ARTE VISUAL VERNACULAR (VV)

Bruno Ferreira Abrahão (UFRJ)¹

Resumo: Este trabalho pretende estudar, analisar e discutir os pressupostos e as dinâmicas de uma forma específica de concepção estética surda, mais precisamente a arte conhecida como Visual Vernacular, forma estética experimental que mescla em sua estrutura a narrativa, a dramatização, a dança e a imagem e que se desenvolve a partir de uma construção linguística visual e motora, composta por elementos dramáticos, movimentos corporais e de expressões faciais e ligada às línguas de sinais, apesar de trazer em si elementos da mímica e da poesia, e não fazer uso, propositalmente, de sinais padronizados.

Palavras-chave: Visual Vernacular; Literatura Surda; Cultura Surda.

Embora o governo Federal do Brasil tenha defendido nos últimos anos o lema “Educação para todos” e, para essa nova gestão de governo, “Brasil Pátria Educadora, a realidade educacional do sujeito surdo desde a alfabetização aos demais níveis de escolaridade, no que toca às disciplinas escolares em geral, incluindo, ainda é muito precária, o mesmo ocorrendo com relação à formação profissional.

A integração dos surdos ainda é dificultada devido ao preconceito histórico estabelecido ao longo dos séculos de segregação, o que reforçou profunda desinformação e desconhecimento da língua de sinais, da cultura e da identidade que eles compartilham, como também a falta de profissionais preparados na área da Literatura, para atender cidadãos que possuem uma língua diferenciada e não uma deficiência, como sempre foi estigmatizado.

A motivação deste trabalho de início aconteceu ao cursarmos Letras-LIBRAS pela UFSC em 2012, quando percebemos, através das pesquisas da professora Dra. Lodenir Becker Karnopp e do professor Dr. surdo Fabiano Souto Rosa, como a cultura surda que possibilite a promoção e a valorização da Literatura surda é de suma importância para a

¹ Especialista em Libras (IESA) e professor do Departamento de Letras-Libras da Faculdade de Letras da UFRJ. E-mail: brunoabrah@gmail.com

construção do sujeito surdo e de suas representações. Assim, concordamos com a proposição de Karnopp, ao afirmar como:

[...] a ênfase na dimensão centralizadora de uma cultura universal tem impossibilitado que crianças surdas possam ter uma inserção em processos culturais existentes em comunidades de surdos. Por outro lado, são escassos, nos contextos escolares, materiais que tematizem a diversidade cultural, tendo em vista a possibilidade de leitura de outros textos, de outras imagens e de outras histórias do que significa ser diferente. Enfim, uma abordagem que possibilite outras representações sobre os surdos. (KARNOPP, p. 160, 2006)

Não há dúvida de que, hoje, existem leis que amparam os cidadãos surdos do Brasil em sua acessibilidade para a Educação e a informação no âmbito da Literatura. No entanto, as principais leis que norteiam e dão diretrizes vigentes à comunidade surda são a Lei Federal, que reconhece a Língua Brasileira de Sinais – LIBRAS com o *status* de língua natural, a Lei nº 10.436 (24/04/2002)² e o Decreto nº 5.626 (22/12/2005)³, que regulamentam a LIBRAS. Nesse sentido, é necessário que toda a sociedade esteja consciente de que a promoção do direito básico ao uso da língua já reconhece a cidadania de um determinado indivíduo, que para o surdo será o pleno uso da LIBRAS. O Decreto, por exemplo, determina para a Educação do surdo no CAPÍTULO VI, que:

Art. 23. As instituições federais de ensino, de educação básica e superior, devem proporcionar aos alunos surdos os serviços de tradutor e intérprete de Libras - Língua Portuguesa em sala de aula e em outros espaços educacionais, bem como equipamentos e tecnologias que viabilizem o acesso à comunicação, à informação e à educação.

§ 1º Deve ser proporcionado aos professores acesso à literatura e informações sobre a especificidade linguística do aluno surdo.

Este trabalho deseja mostrar a importância da literatura surda através do estudo do Visual Vernacular (ou VV), que é um novo estilo de expressão artística desenvolvido e representado por pessoas surdas. O Visual Visual Vernacular (VV) representa uma nova forma de articulação de sinais relacionada à percepção dos classificadores (ou CL), que compreendemos os "tipos de morfemas que representam objetos, pessoas e animais,

² Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110436.htm

³ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm

descrevendo-os quanto à forma, ao tamanho e incorporando-lhes ações” (DIAS JUNIOR & SOUSA, s.d., p. 21).

Percebemos o Visual Vernacular (VV) como um meio eficaz para ensino dos surdos e um modo de levar os ouvintes a terem vivência e conhecimento sobre a comunidade surda, estabelecendo um desafio entre ambas as culturas e contribuindo para o entendimento e a reflexão dessas variadas representações que a identidade surda promove, pois surdos e ouvintes podem ser sujeitos do visual.

A produção do Visual Vernacular (VV) na Literatura Surda do Brasil estabelece uma proposição reflexiva na qual esta deixa de ser uma mera tradução e interpretação de textos oriundos da cultura ouvinte, ao se apresentar como uma produção estética com características específicas. As comunidades surdas desenvolvem uma tradição oral baseada em seu canal linguístico (língua gestual) que é um sistema gestual visual. Trabalho semelhante pode ser visto na Itália, dentro da Comunidade Surda Italiana (IDC). Os membros do IDC compartilham, por um lado, um sistema de língua gestual chamado Língua Italiana dei Segni - LIS e, por outro lado, uma cultura minoritária e específica comum, na qual crescem pesquisas sobre o Visual Vernacular (VV) (Zaghetto, 2016).

Os estudos de pesquisadores italianos sobre a Visual Vernacular a mostram como um novo estilo de expressão estética ligado aos usuários de língua de sinais. Com maior desenvolvimento na Itália, a partir de 2005, o Visual Vernacular realiza narrações em três dimensões (3D) focadas em detalhes, como os surdos italianos afirmam em entrevistas realizadas em 2010 e 2011 (Zaghetto, 2016).

As composições do Visual Vernacular (VV) são comparáveis a filmes mudos ou a imagens sequências. O estilo é baseado no uso de classificadores (CL), expressões faciais e técnica de incorporação suportada por um plano motor específico. O plano motor leva à criação de um ritmo peculiar de articulação de sinais, geralmente rápido, que caracteriza cada performance do Visual Vernacular (VV). O ritmo rápido de Visual Vernacular (VV) impõe a apresentação, em geral, de dois ou três assuntos para cada narração em 3D.

O Visual Vernacular se desenvolve a partir da VV pela seleção do uso de CLs e expressões faciais durante as performances (Zaghetto, 2016). Para um exemplo de análise, tomamos o vídeo de Visual Vernacular “Caterpillar”, de Ian Sanborn.

O vídeo escolhido inicia-se em preto e branco, com o ator mostrando uma área plana, logo em seguida ele sobe o dedo indicador. É possível entender na próxima cena que a área plana é a terra e o dedo indicador é uma planta crescendo, pois o ator utiliza uma das mãos para fazer um sol e a outra mão sobe cada vez mais, nesse momento os movimentos ficam mais rápidos demonstrando a velocidade em que passam os dias; quando uma das mãos forma uma árvore, o movimento pára, demonstrando a ideia de “um dia”, e então começa a narrativa sobre a história da lagarta (Imagem 1).

Imagem 1



A lagarta anda em direção à árvore. É nítido que é uma lagarta, pois o ator utiliza-se do classificador para mostrar as patas e as antenas. Conforme a lagarta sobe na árvore, o ator demonstra os movimentos de suas patas ao subir. Ao chegar no galho, demonstrado pelo polegar da mão que está formando a árvore, a lagarta enrosca um fio no galho e verifica se está firme, ela parece mergulhar (percebe-se pelo formato das patas, incorporado pelas mãos do ator) e se pendura no galho, começando a formar o casulo, dessa maneira, os movimentos ficam cada vez mais rápidos demonstrando o tempo passando enquanto a lagarta trabalha para formar o casulo. Conforme o casulo está se formando o movimento fica mais lento, voltando a ficar mais rápido conforme acontece a transformação da lagarta em borboleta (imagem 2).

Imagem 2



Na próxima cena, o ator forma com uma das mãos e braços uma asa, com a outra mão e braço a outra asa, em seguida, olha para uma “asa” e olha para a outra “asa”, sorri e nesse momento o ator muda de cor e os movimentos ficam cada vez mais rápidos demonstrando a alegria da borboleta em voar e se sentir livre (imagem 3). O ator utiliza os classificadores com mãos e braços, incorporando a própria borboleta voando, e em outros momentos incorpora a borboleta só no movimento de suas mãos.

Imagem 3



Nesse vídeo são nítidos os aspectos do visual vernacular, pois o ator utiliza-se de diversos classificadores, dentre eles: a árvore crescendo, as patas e antenas da lagarta, o

momento que faz o casulo, as asas da borboleta; utiliza-se também dos movimentos, pois temos a percepção das horas, dias, meses e até anos que passam, por conta do movimento mais rápido. O recurso da velocidade pode ser articulado ao que Pimenta (2012) percebe na relação entre a linguagem do cinema e as línguas de sinais. Segundo Pimenta:

Em linguagem cinematográfica, a câmera rápida é o recurso de se conseguir enfatizar o movimento em velocidade do personagem em cena. Esse efeito é obtido na fase de edição, posterior à gravação, por meio de mecanismos que aceleram a passagem dos quadros por segundo na tela, acelerando o movimento. Em língua de sinais, se dá por mecanismos de aceleração semelhantes, ou seja, expressões faciais e movimentos do corpo associados a sinais, classificadores e gestos que fazem com que o personagem ou mesmo a paisagem se desloquem à velocidade que se deseja demonstrar [...] (PIMENTA, 2012, pág. 78)

Há relatos nos discursos sociais de ex-alunos surdos do Instituto Nacional de Surdos – INES que se referem às origens do Visual Vernacular (VV) no Brasil. Essa origem remonta aos antigos filmes de faroeste veiculados na década de 50. Os alunos surdos do INES membros de famílias ricas tinham acesso ao cinema e absorviam, pelo visual, o conteúdo do filme; depois, transmitiam aos seus pares linguísticos dentro das comunidades surdas carentes, que não tinham acessibilidade, por falta de recursos. Esse processo de transmissão das histórias cinematográficas adaptadas para um reconto através de classificadores, sobretudo, seria o início do Visual Vernacular no Brasil.

Cabe dizer que o Visual Vernacular compreende o uso de classificadores no processo de narração, mas também outros aspectos linguísticos específicos das línguas de sinais, a saber o movimento, a velocidade e a expressão facial. No vídeo *Caterpillar*, por nós referido, podemos observar a literatura surda através da estética Visual Vernacular. Nele, são utilizados muitos classificadores, desde o surgimento da árvore com o dedo indicador, como o sol que a faz crescer, e logo em seguida o dedo indicador é usado já para outro sentido, de uma lagarta que sobe na árvore, primeiro distante somente com o uso do indicador, depois de perto. O narrador coloca-se como uma lagarta, pois detalha a subida dela e a presença de suas patas na árvore, usando vários dedos ao mesmo tempo.

Podemos observar no vídeo “*Caterpillar*” que a história é narrada em libras, utilizando de toda uma cultura e comunicação visual, na qual se observa o uso da língua

de sinais, em sua estrutura visual e motora, com o uso de sinais e de classificadores. A isso, complementam a construção narrativa as expressões faciais, o movimento e a velocidade, como dissemos, presentes, por exemplo, nas expressões faciais de surpresa (quando a lagarta vira uma borboleta com asas); no olhar do ator/narrador direcionado para o que está acontecendo, virando a cabeça para direita e esquerda, e olhando o surgimento das asas; nos movimentos com a mão criando velocidade e ritmo diferenciados: devagar, quando a lagarta anda até a árvore, lentamente, ou mais velozes, quando as mãos giram rapidamente durante a metamorfose.

“Caterpillar” apresenta também índices de mudança representados através do uso de cores, em momentos que são considerados de importância, como quando as mãos já representam uma borboleta e acontece o seu primeiro voo: tudo fica colorido, e às cores é acrescida uma expressão de alegria, acompanhado de sorriso.

Quando se conta uma história observa-se que existe toda uma cultura, práticas, costumes, identidades de uma comunidade. No caso da comunidade surda, esta também utiliza-se de sua língua natural para expor e contar poemas e histórias, através de uma informação visual.

Podemos observar em “Caterpillar” que durante a história o narrador apresenta uma expressão facial neutra. O foco está somente nas mãos e nos braços, com os quais representa desde a árvore até a metamorfose da lagarta em borboleta, simbolizando um período que demonstra os desafios e o crescimento da lagarta, que pode ser visto como difícil, tenso. O narrador só movimenta a cabeça no surgimento das asas e a expressão facial só muda saindo da neutralidade para o sorriso quando surge o colorido no vídeo, no momento em que a borboleta consegue bater as asas e voar, demonstrando algo positivo, um bom momento, de vitória, de satisfação, de alegria.

Como já mencionado anteriormente, a literatura conta a história de um grupo, de um povo, sua realidade, sua cultura, e podemos ver que a expressão literária pode ser tanto escrita, como sinalizada, e no caso da literatura surda, esse vídeo sobre a lagarta demonstra a possibilidade e as diversas formas de contar e produzir a literatura, neste caso esta denomina-se literatura surda.

Assim, a Literatura Surda pode assumir e conceber uma forma literária mais complexa e associada à identidade surda pelo Visual Vernacular (VV), visto que o surdo

deve ser o próprio criador desta. Por pouco tempo, o que se denominou como Literatura surda percebeu-se como um conceito repleto de problematizações e atrelado a contextos de choques culturais, devendo ser revisada a partir de novos conceitos, para que de verdade, possa expressar e simbolizar ideias e imagens a dialogar com faces específicas de uma categoria da Literatura elaborada pelos sujeitos surdos. Por isso, concordamos com Rosa (2006), ao indicar a pluralidade de situações nas quais emergem elementos sobre a Literatura surda:

Percebi que o livro é importante para informação, para o aprendizado e que é possível adaptar as histórias clássicas contadas, geralmente para ouvintes, para os surdos. As histórias que lia nas aulas de Português Instrumental para surdos e também nas atividades de pesquisa eram divertidas, traziam informações, cultura e a possibilidade de explorar histórias que poderiam ser adaptadas e/ou criadas pelos próprios surdos, na LIBRAS. (ROSA, p. 59, 2006, acesso em 2017).

De acordo com Rosa, é de grande importância para as crianças surdas terem a aprendizagem de uma Literatura clássica adaptada. Contudo, tais adaptações levam a um processo de tradução e interpretação com informações reduzidas, devido essas não serem uma produção do próprio sujeito surdo. Com isso, há uma necessidade em demonstrar uma Literatura surda, que referencie ao surdo o pertencimento da sua identidade surda, onde eles poderão sentir o contato com a história oriundas dos mesmos pares surdos. É preciso dar avanço a pesquisas e promover a Literatura Brasileira Surda, e o estudo e a produção do Visual Vernacular, pois este pode ser um caminho produtivo, ao propor um novo paradigma para a Literatura surda, em sua elaboração a partir do olhar do surdo.

Referências bibliográficas

BRASIL. Lei de LIBRAS nº 10.436 de 24 de abril de 2002. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais. [Acesso em 03 de outubro de 2017]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110436.htm.

BRASIL. Decreto de LIBRAS nº 5.626 de 22 de dezembro de 2005. Regulamenta a Lei no 10.436, de 24 de abril de 2002. [Acesso em 03 de outubro de 2017]. Disponível em:

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm.

CASTRO, Nelson Pimenta de. *A tradução de fábulas seguindo aspectos imagéticos da linguagem cinematográfica e da língua de sinais*. Dissertação de mestrado. Florianópolis, UFSC, 2012.

DIAS JUNIOR, Jurandir & SOUSA, Wilma. O papel dos classificadores nas línguas de sinais. Disponível em: <http://biblioteca.virtual.ufpb>. Acesso em 13 out. 2017

GIURANNA, G, Visual Vernacular. Uma arte poética entre LSF e mime. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1uABuEd0vUQ>. Acesso em 13 out. 2017

KARNOPP, Lodenir Becker. Literatura Surda. In: *ETD – Educação Temática Digital*, Campinas, v.7, n.2, p.98-109, jun. 2006

——— Produções culturais de surdos: análise da literatura surda. Disponível em: <http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/caduc/article/viewFile/1605/1488>. Acesso em: 03 de outubro de 2017.

PERLIN, Gladis. Identidades Surdas. In: *A surdez: um olhar sobre a diferença*. Porto Alegre: Mediação, 1998.

QUADROS, Ronice Müller (org.). *Estudos surdos I*. Série Pesquisas. Petrópolis: Editora Arara Azul, 2006.

QUADROS, R. M.; VASCONCELLOS, M. L. B. (Org.). *Questões teóricas das pesquisas em línguas de sinais*. Petrópolis: Editora Arara Azul, 2008.

REIS, E. No mundo da LIBRAS. Disponível em: < <http://nomundodalibras.blogspot.com.br/p/literatura-surda.html>. Acesso em: 20 ago. de 2017.

ROSA, Fabiano Souto. Literatura surda: criação e produção de imagens e textos. Disponível em: [http://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/10158/ssoar-
etd-2006-2-rosa-literatura_surda_criacao_e_producao.pdf?sequence=1](http://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/10158/ssoar-etd-2006-2-rosa-literatura_surda_criacao_e_producao.pdf?sequence=1). Acesso em: 03 de outubro de 2017.

SACKS, Oliver. *Vendo Vozes: uma viagem ao mundo dos surdos*. Tradução: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras; 1998.

SANBORN, Ian. Caterpillar" Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4PeYpRbg18Y>. Acesso em: 13 out. 2017

ZAGHETTO, AA. Visual Vernacular. Como os surdos traduzem as vibrações sonoras para a língua de sinais: um exemplo da Itália. Disponível em: <https://signata.revues.org/934?lang=en>. Acesso em: 09 de outubro de 2017.

TRAUMA, LITERATURA E IMAGEM: UMA LEITURA DE FUMAÇA, DE ANTÓN FORTES.

Danielle Cristina Mendes Pereira (UFRJ)¹

Resumo: *Fumaça*, de Antón Fortes, é um livro infantil sobre o Holocausto. Em torno de suas relações intersemióticas e do conceito de Pós-Memória, buscamos compreender seus diálogos com a memória histórica e a arte surrealista, por estratégias de montagem. Em vista dessas abordagens estarem presentes na obra “Collected Visions”, de Lorie Novak, faremos também uma breve análise comparativa, analisando convergências e especificidades no que toca à leitura simbólica, pela via da Pós-Memória, da experiência do trauma no livro e na obra de Novak.

Palavras-chave: Relações Intersemióticas; Pós-Memória; Holocausto; Literatura Infantil.

Fumaça (2011, com primeira edição em 2009), do espanhol Antón Fortes - ilustrado por Joanna Concejo - através do prisma das representações literárias da experiência de trauma, ancora jogos semióticos constituídos pelos diálogos entre imagens visuais e verbais, figurando simbolicamente experiências radicais de crise, em uma narrativa voltada para crianças². Apontam-se, diante desse quadro, discussões sobre os lugares do mal na chamada literatura infantil e sobre o potencial desta articular esteticamente elementos do que Hirsch (2012) considera como pós-memória, isto é, como aspectos de uma memória que não advém da experiência vivida por uma geração, mas da anterior a esta, e que a impacta profundamente. Desse modo, pretendemos estabelecer uma leitura crítica da obra de Fortes, pensando, ainda, seus vasos comunicantes com uma dupla via imagética: os textos visuais derivados do repertório da arte surrealista e as fotografias pertinentes ao Holocausto, que acabaram por se tornar referências presentes no imaginário ligado aos discursos referentes ao trauma provocado pela violência nazista, eles também presentes no trabalho da artista plástica americana Lorie Novak, com a qual traçaremos uma breve leitura comparativa.

Ao propormos a leitura de um livro infantil que apresenta uma narrativa de trauma, podemos provocar a dúvida sobre a validade da presença de uma temática tão brutal, em obra voltada para crianças. Essa discussão é polêmica, porque põe em xeque percepções da *doxa* sobre a literatura infantil e, conseqüentemente, sobre a ideia de

¹ Doutora em Literatura Comparada e professora adjunta da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Contato: danielle@letras.ufrj.br

² A editora brasileira recomenda a obra para crianças a partir de nove anos.

infância, que, obviamente, não é natural, mas construída historicamente e atrelada a contextos sociais e culturais diversos. É preciso superar a ideia de que a literatura infantil circunscreve-se à mera condição de objeto propedêutico, com moralidade óbvia e conteúdo didático a comunicar. Embora desde o século XX tenha se reconhecido a obra literária infantil como um objeto de arte, para além de funções estritamente pedagógicas, ainda é necessário propor a discussão sobre o caráter estético da literatura infantil. Cabe, aqui, lembrá-la como literatura antes de tudo, como uma finalidade sem fim, para usarmos a expressão de Kant (1974), isto é, como manifestação cuja existência autojustifica-se, para além de qualquer pragmatismo. Do mesmo modo, Hunt percebe que o fato da criança ter uma abordagem de leitura diferente do adulto não justifica a defesa ou a tolerância da presença de uma linguagem literária simplista na obra infantil, que limite o potencial reflexivo de seu leitor implícito. Embora as crianças inscrevam-se em horizontes de expectativas diversos do universo leitor adulto, não dominando estratégias e códigos de leitura acessíveis a ele, elas são capazes de criar modos de compreensão e de fruição para obras literárias elaboradas de modo complexo (HUNT, 2010, p. 135).

Ao considerarmos a obra literária infantil como um objeto estético, cabe compreender que tão importante quanto o tema escolhido é o modo como ele será tratado artisticamente. A literatura infantil de qualidade permite à criança o exercício da experiência sensível através do pacto ficcional estabelecido com a obra e a leva a pensar questões relevantes, julgando-a como um ser com potencial criativo e reflexivo. Daí, podemos derivar a necessidade de inserir na literatura infantil temáticas que tangenciem questões que tendem a ser consideradas como restritas ao universo adulto - como a morte, a violência, o mal, a guerra e a doença.

A negação da abordagem de tais temas nas obras literárias infantis vincula-se a uma concepção de criança que emerge no Iluminismo e a vê como ser universalmente ingênuo e puro. Para Gagnebin, a experiência narcísica pós-moderna alimenta-se do ideal de infância iluminista como tempo de plenitude e projeta a imagem da criança no domínio do recalque: "a lembrança da infância não é idealização, mas, sim, realização do possível esquecido ou recalcado. A experiência da infância é a experiência daquilo que poderia ter sido diferente, isto é, releitura crítica do presente da vida adulta" (GAGNEBIN, 1997, p. 179). O cerceamento temático na literatura infantil

vincula-se a concepções problemáticas de infância, a um desejo de preservação que se sustenta na imagem narcísica, muitas vezes. É nesse sentido que podemos concordar com Hunt, quando afirma:

Não julgo sensato conceber a criança como uma criatura frágil e inocente, sempre necessitada de controle e facilitações. É lamentável que ela ainda seja vista como ser incompleto, incapaz de compartilhar sua experiência de vida com os adultos. A ideia de que certos assuntos devem ser evitados por não pertencer ao universo infantil representa uma concepção de infância antiquada e abstrata. Num certo sentido, os livros para criança funcionam como uma preparação para a vida que ela terá pela frente. Se eles não fizerem menção às questões e dificuldades do mundo real, de alguma maneira estarão sendo desonestos com esse leitor. (HUNT, 2010, p.60-61).

Por vezes, a condição predominantemente híbrida entre palavra e imagem visual nas obras infantis tende a ser vista como um elemento de facilitação em um objeto estético de menor valia. Essa concepção não se sustenta, ainda mais ao se compreender que nas obras de literatura infantil a imagem visual não se constitui sempre como elemento periférico ou de mera reiteração dos significados textuais, podendo produzir e organizar seus sentidos em relações dialógicas entre o visual e o verbal, que podem abarcar conexões de redundância, de complementaridade, de oposição, alcançando, por vezes, uma *poiese* da imagem complexa.

Pensamos aqui o livro *Fumaça* (2011) como um livro híbrido, no qual a expectativa tecida pela *doxa* no que concerne ao teor de um livro infantil é dissolvida, por tomar a obra como tema o período histórico do Holocausto, através de um foco narrativo autodiegético infantil, sem poupar o leitor do horror e da crueldade. A presença de um narrador-protagonista criança é uma estratégia recorrente em narrativas de literatura infantil que abordam temas violentos e sombrios. Ao construir a narrativa a partir do olhar do menino, o texto tende a suavizar não o tema, mas a sua apresentação pela personagem, que compreende o mundo representado no universo ficcional em um diapasão diverso do adulto, criando uma relação de empatia com o leitor que partilha de uma ótica não-adulta.

Pautaremos nossa leitura no conceito de *Pós-Memória*, cunhado por Marianne Hirsch (2012), a partir de seus estudos sobre narrativa, fotografias e memória, pensando como a obra infantil construirá representações simbólicas de experiências de crises e de traumas. A Pós-Memória faz referência às relações que uma “*generation after*” bears to *the personal, collective, and cultural trauma of those who came before*” (HIRSCH, 2012, p. 4), sendo estas “experiências” tecidas por narrativas e imagens, inclusive as ficcionais. Falar em pós-memória significa abordar os modos pelos quais as experiências de trauma entrecruzam as esferas coletiva e subjetiva, em temporalidades distintas que convergem para um caleidoscópio de memórias, pela partilha da experiência da geração anterior, reatualizada e reinterpretada pelos que a herdam, em um processo de vivência simbólica radical, capaz de, por vezes, levar o sujeito descendente a ter dificuldade de discernir simbolicamente entre as suas experiências concretas e as vividas pela outra geração, ainda que ele compreenda essa distinção, em um domínio lógico.

Pensar pós-memória no discurso do Holocausto significa abarcar o legado de uma memória traumática que transcende o território específico de um povo, uma vez que a experiência do mal e do horror deve dizer respeito a toda a humanidade. Refletir sobre o extermínio humano, feito em nome de uma racionalidade perversa, alimentada pela ideologia de ódio, é fundamental, especialmente no momento em que vivemos, o qual assiste à ascensão dos discursos monofônicos extremistas, embalados pela violência e por soluções que parecem fáceis para problemas complexos, fundamentadas por posições de exclusão que desvalorizam a vida humana e desrespeitam a diferença que reside em sua pluralidade. Os ecos do Holocausto estendem-se de forma rizomática na pós-modernidade, sendo seminais na produção de discursos de ódio contra as minorias - gays, mulheres, negros, deficientes. A obsessão violenta pelo domínio de uma verdade absoluta e pela exclusão de toda alteridade que a confronte - concreta ou simbolicamente - lança sua teia em nosso cotidiano. Urge discutir o Holocausto, e indagar sobre os modos de permanência de seus traços nos dias de hoje. Essa discussão abarca a produção literária voltada para o público infantil.

Como matéria criativa, o debate sobre o Nazismo e o Holocausto semeia reflexões sobre a morte, a injustiça, a violência e as políticas de exceção. No mundo

contemporâneo, as crianças já se veem diante de tais situações e produzem sentidos e reflexões que podem ser organizadas a partir de eventos e de práticas literárias. No mais, importa pensar o livro literário infantil como um objeto estético capaz de produzir imagens relacionadas ao tratamento da memória histórica, recuperando traços de um passado e de suas reverberações³.

Uma produção não pouco expressiva de livros ilustrados infantis contemplam tais questões, dos quais destacamos *A história de Erika* (2015), de Ruth Vander Zee e ilustrado por Roberto Innocenti; *Rose Blanche*, de Christophe Gallaz, também ilustrado por Roberto Innocenti (1987); e *The Little Boy Star*, de Rachel Hausfater-Douïeb, ilustrado por Olivier Latyk (2003). Como parte também do rol dos livros de literatura infantil voltados para o contexto da II Guerra Mundial, do Nazismo e do Holocausto, *Fumaça* afasta-se das expectativas tecidas pelo senso comum sobre o que se espera de um livro para crianças, ao contar a experiência de um menino judeu em um campo de concentração, desde a sua chegada até o momento de sua morte. Trata de um processo de passagem, de um gradiente de extremos: do humano ao seu aniquilamento, à fumaça.

Logo, *Fumaça* fala literariamente sobre o mal histórico, ainda que reinventado pela liberdade imaginativa em um mundo ficcional. A narrativa é tanto mais tocante quanto mais se conferem identidades às vítimas que morreram nos campos de concentração, atribuindo rostos às estatísticas, e sentimentos e subjetividades, via ficção. Por outro lado, as personagens (exceto Vadio, o menino cigano) não tem nomes, mas funções: a mãe, o pai, os músicos, os soldados... Essa é uma estratégia significativa, pois cria uma dimensão de universalidade, enlaçando as vivências ficcionais das personagens em pontes provocadoras de empatia com o público-leitor.

Como dissemos, a opção por um narrador autodiegético infantil que conduz a sua narrativa a partir de um olhar limitado, porque ignorante e ingênuo no que toca às

³ Sobre a recepção infantil de *Fumaça* ver *Challenging and controversial picturebooks* (2015), de Janet Evans, do qual destacamos o seguinte depoimento de uma leitora de 11 anos: "now I have read the book again I have a lump in my throat. On the first page of the story I now understand why the soldiers look like ravens because the symbol of death is a raven. The mums and the children are in different queues to the men because the men have to go for war and the mums and the children go to the concentration camp. When I read books about concentration camps they always make me disturbed. I think it is cruel that the people that manage the concentration camps tell lies about the shower, and then "gas-shower" the people. I cannot empathise with the characters but I do feel really sorry for them. The challenge for me is that they don't tell you much about the story and the cover doesn't link in" (EVANS, 2015, p. XL).

suas experiências, arvora-se como estratégia de arrefecimento da apresentação crua do tema. Outro ponto que se conjuga a essa limitação vem a ser a predominância do emprego do tempo verbal no presente do indicativo: a personagem apresenta os fatos conforme estes vão se desenrolando. Simbolicamente, essa estratégia também revela a suspensão do desejo e da esperança, em um tempo de sobrevivência mínima.

Como livro ilustrado, *Fumaça* nos exige que o pensemos como uma composição estética produzida pelas interações intersemióticas derivadas da linguagem verbal e da linguagem visual. Com riqueza, os diálogos entre palavra e imagem visual na obra são produzidos em processos de fricções múltiplas, ora se complementando, ora se contrapondo ou acrescentando elementos, embora, de modo predominante, as ilustrações postulem sentidos simbólicos que aludem para a perversidade do contexto em que a personagem está inserida, em confronto com o texto, orientado pela capacidade de entendimento do narrador infantil, que apreende a realidade do campo de concentração por um olhar lúdico, embora sofrido.

A relação dialética entre texto e imagem visual nos leva a entender *Fumaça* como livro ilustrado, na conceituação de Van Der Linden (2011), já que nele “a imagem é espacialmente preponderante em relação ao texto, que aliás pode estar ausente [é então chamado, no Brasil, de livro-imagem]. A narrativa se faz de maneira articulada entre texto e imagens” (VAN DER LINDEN, 2011, p. 24). Embora *Fumaça* não possa ser considerado como um livro-imagem, uma vez que o texto possui uma presença importante, podemos tomá-lo como um livro ilustrado pelo fato de ser tecido na articulação potente entre a escrita e a imagem visual. A importância das ilustrações nos jogos de organização dos sentidos textuais afasta a obra da condição da categoria que Van Der Linden conceitua como livros com ilustração, nos quais o texto seria “espacialmente predominante e autônomo do ponto de vista do sentido” (VAN DER LINDEN, 2011, p. 24).

Embora nessa obra o texto verbal e o texto visual estejam presentes e narrem a mesma história, eles estabelecem sentidos não convergentes. Há aspectos de tensão, de oposição e de acréscimo entre os sentidos produzidos pelas imagens visuais e a narrativa escrita, guiada pelo olhar e voz do menino protagonista, em frases curtas em consonância com sua limitação perceptiva. No diálogo verbo-visual, o texto visual

evidencia a fragilidade da percepção infantil, ao confrontar sua abordagem ingênua sobre os acontecimentos da narrativa às imagens que, embora construam-se pela chave do imaginativo e, muitas vezes, do lúdico, evidenciam a crueldade dos eventos enfrentados pelo menino. A condição apresentada aproxima-se do que Nikolajeva e Scott (2011) entendem como *contraponto*, a saber, a heterogeneidade na construção de sentidos entre palavra e imagem, ocorrida quando oferecem tanto informações alternativas quanto contraditórias. É pela tática do *contraponto*, pois, que a leitura de mundo do narrador protagonista e seus lapsos de percepção são evidenciados por imagens líricas, porém agressivas, agressividade presente na própria escolha dos traços de composição, com linhas bem definidas e a quase ausência de cores vivas, com predominância do preto e branco, e do sépia.

O uso das imagens em preto e branco e sépia revelam um duplo indiciamento. Primeiro, à imagem da fumaça, que batiza a obra e está presente na capa do verso. Os tons esmaecidos predominantes na narrativa estabelecem uma relação de contiguidade ao duplo sentido que o signo da fumaça implementa: embora derivada do aniquilamento, marca de modo áporo a presença do que já não sobrevive. Em segundo, no início da obra, o emprego dessas cores instaura a referência às fotografias de um álbum antigo, com alguns espaços vazios e folhas de papel seda semi-levantadas. A imagem do álbum de fotos vai ao encontro do signo da fumaça no duplo movimento de presença-ausência, à presença daquilo que já foi, como o noema do “isto-foi” (BARTHES, 2006, p. 91). Como lembra Hirsch, “Holocaust photographs connect past and present through the “having-been-there” of the photographic image. They are messengers from a horrific time that is not distant enough” (2012, p. 102). O álbum de fotos e a fumaça na obra são representações literárias, referências de referências, mas também apontam, pela clave da literatura, o que não está distante o suficiente. Alinham-se como índices. A inserção da imagem do álbum de fotos no início e no fim da narrativa marca-a simbolicamente como parte deste álbum, e aponta para o papel fundamental da literatura nos processos de pós-memória.

Para Gunther Kress and Theo van Leeuwen (1996, p.163 a 165) a presença em uma imagem de cores similares às usadas nas fotografias geraria o adensamento de seu realismo. No caso de *Fumaça*, todavia, parece-nos que não há, com o recurso, a

produção monolítica de um efeito realista, e sim uma busca por evidenciar jogos meta-artísticos. Na obra, o álbum de fotografias é uma imagem plural. Como dito, há que se considerar que a imagem do álbum é colocada no verso da capa do livro, antes de sua primeira página, e é desenhada como se houvesse retratos em falta e estivesse envolta por uma página de papel seda, levemente puxada, imagem também reproduzida na contracapa, no fim da obra, em um ciclo a apontar a sua persistência. Se como signo o álbum de fotos abre-se para o sentido histórico, de registro, para a revelação de fragmentos de cotidianos subjetivos, mostrando famílias felizes e abastadas, ele também situa-se no domínio de um desejo de resgate pela via imaginativa, com fotografias que apenas se insinuem, como estilhaços de uma memória que se apresenta, e, no entanto, não se revela por inteiro. É preciso levantar o seu véu para inventá-la, pois nela também cabe a criação.

O começo e o fim do livro entremeado pelas páginas do álbum de fotos a ponto de ter as suas páginas de papel seda levantadas nos orienta a pensá-lo como um espaço produtor de imagens de memória, como instrumento contra o esquecimento do mal. Trata-se de uma história dentro de outra história, em *mise-en-abyme*, posta propositalmente entre as páginas do álbum de fotos. Assim, a trajetória das personagens não se apagam no perverso caminho da condição humana à fumaça; pela memória reinventada via literatura, *Fumaça* propõe uma história não somente contada, mas partilhada - pois o leitor também precisa, de modo ativo, virar essa página de seda. Na obra, as cores das fotografias transferem-se para as páginas, suas palavras e desenhos, convertidos em instrumentos de testemunhos na contradição de afirmar a vida ao falar da morte. As imagens geralmente se dispersam em páginas duplas, que também cumprem a função de limite, distinguindo sentidos de separação, como na cena que mostra a dispersão da família- o pai é representado na primeira página e a mãe e o menino na segunda.

Na abertura da narrativa verbal, a primeira página dupla expõe a contradição entre o pensamento infantil, que apenas intui a mudança em sua vida (“O trem leva muitos vagões/não é como o que tomávamos para ir à praia...Os soldados vigiam), à gravidade da situação metaforizada na ilustração: corvos imensos sobrevoam a estação, com rostos idênticos e sem expressão. A imagem é mostrada de cima, como um plano

geral captado pela câmara cinematográfica, e demonstra a inferioridade do grupo a embarcar e a sua indistinção, como uma massa amorfa. A vigília dos corvos aponta não somente para o controle, mas também para uma situação iminente de morte.

O contraste entre os sentidos presentes na visão do narrador autodiegético infantil e os elaborados pelas imagens visuais permeia a narrativa; à fala alienada infantil opõe-se a imagem dos seres esqueléticos e vilipendiados e do ambiente violento. À visão do menino do alojamento no campo de concentração como “casa”, opõe-se a imagem de corpos sofridos e amontoados no mesmo espaço. E o próprio texto verbal também apresenta elementos que contrapõem a realidade brutal do campo de concentração à percepção lúdica infantil, como a imagem dos barquinhos de papel no balde pesado, posteriormente derrubado pela fraqueza de Vadio. Em um jogo de inversões, a imagem do papel é retomada no momento em que os dois meninos estão a caminho da câmara de gás. Dois bonecos de papel aparecem jogados no chão. O brinquedo de papel vira simbolicamente do avesso, e no lugar do barco, promessa de deslocamento, ainda que limitada pelo espaço físico do balde, instaura-se a impotência infantil, objetificada, reduzida a números, à fumaça.

É intensa na obra a presença de imagens que reificam a figura humana, representando-a como idêntica e inexpressiva, como um objeto, a se confundir, por exemplo, com batatas, como ocorre em uma representação metonímica das cabeças de Vadio e do narrador. Próximo ao fim do livro, essas imagens metonímicas proliferam, conectando a fragmentação da vida à fragmentação da imagem humana. A representação da exposição do menino aos assassinatos públicos nazistas é ilustrada por figuras de corpos sem cabeça e roupas vazias presas em redes. O uso perverso da arte pelo nazismo, no caso a música, a serviço da barbárie é simbolizado na obra literária em imagens surrealistas, que também aparecem em outros momentos, organizados em uma distribuição aproximada à técnica da montagem.

Na obra, a estratégia da montagem reorganiza imagens que remetem às fotografias e a desenhos, com traços infantis e adultos, e aproximações tanto ao fantástico quanto a elementos mais realistas. Há o convite a uma reflexão, catalisada pela narrativa ficcional em sua releitura da memória histórica, na tentativa de compor, via imaginação, histórias silenciadas pelo horror nazista, que encontra o seu par na metáfora das fotos

arrancadas ao álbum de fotografias. A estratégia da montagem emerge par e passo na organização do texto visual e no apelo à reconstrução de imagens de memória, e mescla imagens surreais a outras que dialogam com a representação realista. Sobre a estratégia artística da montagem, Didi-Huberman, em *Quando as imagens tomam posição* (2017) - livro em que analisa a obra de Bertold Brecht-, afirma: “não se mostra, não se expõe a questão da montagem. Não se mostra, não se expõe, senão por meio do dispor: não as coisas em si mesmas - porque dispor as coisas é fazer com elas um quadro ou um simples catálogo-, mas suas diferenças, seus choques mútuos, suas confrontações, seus conflitos” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 79). Quando sinalizamos para um método de montagem presente em *Fumaça* é a esse sentido de dispor as fraturas e as contradições que nos referimos.

Pela via da pós-memória e pela estratégia de montagem, *Fumaça* apresenta elementos dialógicos com a obra “Collected Visions”⁴, de Lorie Novak. Trata-se de uma obra interativa, um mosaico que dispõe fotografias e histórias de mais de centenas de pessoas, com o fito de compreender como as fotos de família conformam aspectos da memória. Novak cria interferências nas imagens, no intuito de elaborar caminhos para entender a relação entre as dimensões subjetivas e coletivas da memória, e as expõe em instalações. Se *Fumaça* dialoga com a representação da fotografia, “Collected Visions” vale-se da matéria fotográfica para recriá-la em um domínio que a evidencia como sensível ao desejo e à manipulação. Tanto *Fumaça* quanto “Collected Visions” recusam o realismo simplista e a possibilidade de apreensão tranquila do real. Assumem-se nas obras a condição ficcional, e a memória como instância que a abarca.

Obras que representam ficcionalmente o Holocausto - como as já aqui referidas por nós ou como a conhecida e premiada graphic novel americana *Maus* (1991), de Art Spiegelman - retomam imagens em comum inscritas no imaginário sobre as vivências nos campos de concentração e partilhadas amplamente pela geração dos descendentes das vítimas, assim como pelo cinema e pela mídia em geral. *Fumaça* e “Collected Visions” abandonam tais imagens e optam pela tática da montagem em suas figurações simbólicas da experiência do Holocausto, dialogando com elementos da poética surrealista, e organizando novas representações capazes de desestabilizar lugares

⁴ As imagens aqui reportadas estão disponíveis no site collectedvisions.net

comuns e percepções automáticas, especialmente ao compreenderem a presença da incompletude da obra como potência. Em *Fumaça*, o paradoxo da presença das fotos ausentes alinhava a representação e impacta o jogo ficcional. Por esse caminho, Hirsch aponta na obra de Novak um fazer artístico com poder para tornar visíveis os aspectos das fotografias e família que, mesmo inconscientemente, seriam negados (HIRSCH, 2012), concebendo a fotografia como incapaz de dar conta de qualquer compreensão absoluta.

Nessa medida, a obra de Novak funde elementos de fotos de família à natureza, expondo as fraturas de relações construídas culturalmente e percebidas de modo naturalizado. Dentro dela, especialmente “Night and Fog” aproxima-se visualmente das ilustrações de Concejo, sobretudo da imagem da capa, que mostra o narrador-protagonista como um híbrido entre árvore e ser humano, e da imagem imediatamente anterior ao texto, que representa sua figura esmaecida e fundida a árvores em uma floresta. Para Hirsch, “projecting photographs onto trees enable us to see memory as constructed, as cultural rather than natural” (2012, p. 122). Portanto, evidencia-se o caráter imaginativo da memória e se legitima, pela *poiese*, a organização de imagens que re-significam aspectos das vivências de trauma coletivo. Cabem aqui as imagens que sobreviveram ao Holocausto, e as imagens produzidas pela geração posterior, que as reelaboram e as re-situam, através de diferentes percepções e linguagens.

De maneira semelhante a “Collected Visions”, em *Fumaça* as fotos de família esgarçam o seu lugar e função de origem e os extrapola, no domínio surreal. Os rostos do passado feliz e perdido do menino-narrador se dispersam e competem, em seus sonhos, com o “dragão de língua preta”, uma metáfora - inconsciente por parte do menino - da câmara de gás, a qual sua mãe representa como um lugar - a “casa da chaminé” - no qual os meninos entram “e vão direto para o céu”, o que gera uma ambiguidade irônica que antecipa o destino trágico do filho, já anunciado no processo de reificação a que estão submetidos.

A figura humana é retomada e integrada, fora do olhar metonímico, na última imagem do livro. Nela, Vadio e o menino estão nus e de mãos dadas, no escuro da câmara de gás. A amizade e a inocência resgatam um lastro possível de humanidade diante da violência trágica. O silêncio da câmara é também o do final da narrativa, e ele

se instaura como uma provocação. À suspensão do tempo trágico na narrativa segue, na sequência das páginas, a imagem do álbum de fotos. O espaço vazio, a foto impossível: a que testemunha não os bons momentos, mas o mal. A ficção, em sua potência criativa, aponta esse silêncio e, assim, o significa: no fim da obra, ainda a provocar o leitor, a folha de seda semi-levantada: continuar a desvelá-la, a pensar os laivos das memórias, eis o convite do livro.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017.
- EVANS, Janet. *Challenging and controversial picturebook - creative and critical responses to visual texts*. London; New York: Routledge, 2015.
- FORTES, Antón. Ilustrações de Joanna Concejo. *Fumaça*. Curitiba: Positivo, 2011.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Infância e Pensamento. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- HIDALGO-RODRÍGUEZ, M. C. The interaction between text and image in picture books. Analysis of story books published in Spain today. *The International Journal of Visual Design*, 9, 1-14, 2015.
- HIRSCH, Marianne. *The generation of post-memory - gender and culture*. New York: Columbia University Press, 2012.
- HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- KANT, Immanuel. Analítica do Belo. In: *Crítica da Razão Pura e outros textos filosóficos*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- KRESS, Gunther & VAN LEEUWEN. *Reading images: the grammar of visual design*. London; New York: Routledge, 2006.
- NIKOLAJEVA, Maria & SCOTT, Carole. *Livro Ilustrado: Palavras e Imagens*. Cosac Naify: São Paulo, 2011.
- NOVAK, Lorie. Collected Visions. Disponível em: <http://www.collectedvisions.net>. Acesso em 02 abr 2017.
- VAN DER LINDEN, Sophie. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NARRATIVAS *MISE EN ABYME*: A ESTRUTURA EM ABISMO DE *CORPO DE BAILE*

Edinília Nascimento Cruz (UFMG)¹

Resumo: Este trabalho tem como objetivo investigar os efeitos do procedimento narrativo do encaixe, presentes em *Corpo de baile* (1956), de Guimarães Rosa, a partir da técnica *mise en abyme* introduzida por André Gide. O livro é composto por sete narrativas que juntas formam um corpo que se tensiona por apresentar uma estrutura que tanto remete ao sentido de unidade como de fragmentação. Por meio da técnica narrativa do encaixe, temas, personagens se repetem e diferentes gêneros se mesclam, remetendo à espécie de jogo de espelhos ou *mise en abyme* (estrutura em abismo). A forma de encadeamento que ocorre entre as novelas faz-se por meio da reduplicação complexa, paradoxal (desdobramento da obra em si mesma).


Palavras-chave: *Mise en abyme*; encaixe; *Corpo de baile*; Guimarães Rosa.

Introdução

Corpo de Baile (1956) é composto por sete novelas independentes, que veio a público em sua primeira edição como uma unidade, um conjunto. Ainda que a partir da terceira edição tenha sido desmembrado em três volumes, prevalecem certos aspectos narrativos e estruturais só percebidos na leitura conjunta das novelas. São eles: personagens que se deslocam entre as narrativas, espaço comum, temas que se repetem. Esses elementos favorecem o entrelaçamento entre as novelas permitindo pontos de conexão entre uma narrativa e outra. Destacamos que, na estrutura narrativa de *Corpo de baile*, as novelas figuram-se como um enorme tear, em que cada texto entrelaça fios que metaforizam uma “rede”, interligando uma estória à outra.

Esse incessante movimento de montagem e desmontagem da estrutura física do livro interfere no modo de ler as novelas e coloca em destaque a problemática organização de *Corpo de Baile*. As novelas, juntas, formam estrutura harmônica, mas que ao mesmo tempo permitem autonomia entre elas. Essa variação no plano composicional do livro também reflete no interior das novelas ao entrelaçar à narrativa principal micronarrativas, ou estórias secundárias reforçando assim, as relações de unidade e multiplicidade. A forma fragmentada do conjunto é um expressivo recurso narrativo.

¹ Doutoranda em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da (UFMG). Contato: ediniliabr@yahoo.com.br.




Conforme destaca Heloísa Vilhena de Araújo, *Corpo de baile* “compõe-se de contos sobre o contar: é feito de estórias que contam estórias. É o surgimento do mundo da imaginação, da significação” (ARAÚJO, 1992, p. 25). Assim, o livro tem seus limites ampliados gerando diferentes efeitos. Essas estratégias provocam reflexões interessantes, sobretudo no que diz respeito ao desdobramento de continuidade-descontinuidade entre as narrativas. De acordo com Regina Zilberman, *Corpo de baile* “apresenta-se de forma fragmentada, à maneira de um mosaico em que cada peça contasse uma história com início meio e fim, e tivesse significado auto-suficiente” (ZILBERMAN, 2007, p. 14). A mobilidade do livro permite a rearticulação das histórias em diferentes níveis, como trataremos a seguir.

1. Narrativas encaixadas e narrativas encaixantes na perspectiva da *mise en abyme*

A noção de “narrativas encaixadas e narrativas encaixantes”, agenciada por Tzvetan Todorov em *As estruturas narrativas*, destaca o procedimento de encaixe em cadeia em que uma estória torna-se um prolongamento da outra. Dessa forma, o encaixe ocorre, segundo Todorov, quando uma história secundária é englobada na primeira narrativa, ocasionando a interrupção desta pela aparição de uma nova personagem. Assim, uma narrativa “alimenta” a outra, de modo que “cada uma delas remete à outra, numa série de reflexos” (TODOROV, 1969, p. 132). Todorov destaca *As Mil e Uma Noites* como a excelência desse modelo de estruturação. Por meio de encaixe e do espelhamento “a narrativa encaixante é a *narrativa de uma narrativa*”. (TODOROV, 1969, p. 126, grifos do autor). Discorrendo sobre esse recurso, o teórico afirma:

Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe. (TODOROV, 1969, p. 125)

Essa perspectiva do encaixe, como demonstrada por Todorov, além de ocorrer no plano narrativo, evidencia-se também no deslocamento de personagens de uma narrativa a outra. Cabe observar que o movimento do encaixe constitui uma tensão, de modo que



a narrativa encaixada dentro de uma estrutura espiralada provoca uma desarticulação na estória principal.


As “narrativas encaixantes” conforme Todorov é semelhante ao processo de autorreflexão, denominado *mise en abyme*, proposto inicialmente por André Gide em 1893 e ampliado por Lucien Dällenbach. A narrativa em abismo, ou procedimento de duplicação especular, é um mecanismo discursivo, que se manifesta nas mais variadas formas. O jogo narrativo por meio do efeito do *mise en abyme*, ou “redobramento especular da narrativa”, funciona como um espelho, conforme destaca Lucien Dällenbach (DÄLLENBACH 1979, p. 53).

Podemos dizer que a inscrição de micronarrativa dentro da narrativa principal faz parte da estrutura geral de *Corpo de baile*. O jogo narrativo especular reporta-se à forma de encadeamento significativo que ocorre em cada novela. Dessa forma, a narrativa principal traz impregnada por meio de encaixe outras narrativas. As estórias encaixadas estão vinculadas ao eixo central do livro e funcionam como metassignificação fazendo com que as novelas sejam movidas pelo princípio da autorreferencialidade.

No plano geral de *Corpo de baile*, no nível da conexão entre as novelas, destacamos a inter-relação entre a primeira e a última narrativa. A personagem Miguilim, de “Campo geral”, reaparecer como Miguel em “Buriti”, marcando dois momentos distintos. Dessa forma, nessas duas novelas cruzam-se dois espaços e tempos distintos, a partir dos contrastes e afinidades em situações vividas por essa mesma personagem em duas novelas autônomas, mas que se completam.

No “Buriti”, ao deparar com o pássaro de nome mutum, Miguel relembra o Mutum, lugar onde viveu com sua família. Pela multiplicidade de universos e realidades, abre-se uma cadeia bastante complexa entre as novelas. Vamos analisar o trecho em que Miguel conversa com Lalinha forçando-o a lembrar sua infância no Mutum:

— “Conte alguma coisa, do que está sonhando, pensativo?” “— De minha terra?” “— Lá tinha pássaros cantando de noite?” “— sério. O mutum. De dia ele fica atoleimado, escondido em oco de pau, é fácil de se pegar à mão. Mas, à noite, sai para caçar comida. Canta, antes da meia-noite e do romper da aurora. Chega dá as horas. É grande e formoso, como as penas dele brilham, feito um pavão”. “— E como canta?” “— No meio do mato de madrugada, ele geme: — *Hu, hum...uhu-hum...* Não se parece com nenhum.” “— Aqui não tem. “— é um pássaro tristonho...”




“— Você teve namorada, lá, em sua terra?” Dona Lalinha deve de ter ouvido, olhou para cá, sorriu para Glorinha. O nome de Dona Lalinha é Leandra. “— Não tive. De lá saí muito menino... — respondi. “— E que mais?” “— **É um lugar que nem sei se ainda existe, lá. Minha gente se mudou...** “— Você é ingrato? Vai voltar aqui algum dia, para rever a gente?” “— Gostei muito daqui. De todos”. (ROSA, 2006, p. 634, grifos nossos)

Temos aqui uma forte linha de amarração interna entre as novelas. A relação Miguel/Miguilim é um dos recursos compositivos mais evidentes que permite religar as duas pontas do livro, início e fim. Miguel torna-se uma personagem símbolo que percorre os diversos caminhos dos gerais reforçando essa característica indissolúvel das novelas. Na cena acima, Miguel, no Buriti Bom, dialoga com Maria da Glória e é provocado a realizar um movimento em que traz à cena seu passado. Nessa fala, há um expressivo ponto de enlace entre as narrativas, percebido somente na perspectiva do conjunto. Miguel recompõe a imagem do Mutum, que surge entrelaçada ao pássaro de mesmo nome. Percebe-se que a recomposição da imagem do Mutum ajuda Miguel a criar uma narrativa da infância.

Em linhas gerais, os encaixes narrativos em *Corpo de baile* por meio dessas articulações colocam em destaque vários níveis de significações que não seriam percebidos em uma leitura das novelas isoladas. Por meio dessa “reduplicação”, diferentes pontos de ramificações se conectam promovendo a fusão das novelas. Além da migração Miguilim/Miguel, como já foi dito, que é a mais representativa, temos, de forma mesclada, outras personagens que ajudam a compor esse movimento na dinâmica do livro. Tal é o caso do reaparecimento dos irmãos de Miguilim, Drelina, Chica e Tomezinho/Tomé em “A estória de Lélío e Lina”.

Em se tratando dessa estrutura em abismo no plano interno do livro, ou seja, a força dessas relações dentro de uma mesma narrativa, ressaltamos que esse recurso é utilizado em todas as novelas formando um campo aberto de possibilidades de combinações. Destacamos “a estória da Cuca Pingo-de-Ouro”, em “Campo geral”, por conduzir uma força que ilumina a narrativa central a partir da focalização de Miguilim. A influência da estória da “Destemida”, contada por Joana Xaviel, e “O Romancão do Boi Bonito”, pelo velho Camilo, que entrecruzam a narrativa de Manuelzão na novela “Uma estória de amor”. A narrativa cantada por Zé Laudelim, em “O recado do morro”, que revela o segredo a Pedro Orósio, encaminhando o desfecho da novela. A narrativa



da viagem de Grivo, que aparece como tema central em “Cara-de-Bronze”. As estórias de Rosalina, em “Uma estória de amor”, as novelas de rádio recontadas por Soropita, em “Dão-lalalão” e a estória de Dô-Nhã, em “Buriti”.

Tomaremos para nossa análise “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, em que há uma engenhosa estrutura espelhada por meio da articulação de duas narrativas intercomunicantes. O exemplo dos encaixes que iremos detalhar traz, no primeiro nível, a narrativa da festa de Manuelzão, evento que tem como principal objetivo realizar a inauguração da capela que ele, como administrador da Samarra, conseguiu construir com poucos recursos para cumprir um pedido de sua falecida mãe.

Dentre os atrativos da festa, procissão, missa, dança, música, comida e bebida, destaca-se a contação de histórias. Durante a festa, Manuelzão passa por período de profunda inquietação que o leva a refletir sobre sua condição de vida ali na Samarra. Com quase sessenta anos, e já se sentindo fraco e doente, precisa decidir se vai ou não em viagem levar uma boiada. Manuelzão escuta as histórias da “Destemida”, contadas por Joana Xaviel, e “O Romanço do Boi Bonito”, pelo velho Camilo, que entrecruzam a estória principal.

Já se aproximando do final da festa, Manuelzão reúne os convidados e pede ao velho Camilo para contar-lhe uma estória: “— Seo Camilo, o senhor conte uma estória!” (ROSA, 2006, p. 229). Na estória de Manuelzão, o velho Camilo é uma personagem secundária, que inicialmente aparece despercebida, mas que na festa se destaca, assumindo papel fundamental no desfecho da narrativa. De forma emblemática, essa personagem contadora de estórias estabelece uma relação ambígua com o protagonista. A intrigante estória contada pelo velho incita Manuelzão, ao se espelhar na personagem do vaqueiro encantado, protagonista da narrativa encaixada. Esse recurso é semelhante aos “homens-narrativas”, que representam “a forma mais espetacular do encaixe” (Todorov 1969, p. 124). De acordo com Todorov, as narrativas encaixadas, por meio de personagens diferentes, desencadeiam novas histórias. Um momento bastante significativo na estrutura da novela é essa dimensão espelhada da segunda narrativa:

— Caso eu tenho, por contar...
O velho Camilo estava em pé, no meio da roda. Ele tinha uma voz. Singular, que não se esperava, por isso muitos já acudiam, por ouvir. Contasse, na mesma da hora. Ele, assaz, se começou:
A estória do velho Camilo.

– **“Em era um homem fazendeiro, e muito bom vaqueiro. No centro deste sertão. Tinha um cavalo — só ele mesmo sabia amontar. O homem morreu. Seu filho, seu herdeiro primeiro, que ficou sendo de posse-dono da fazenda, não aguentava tomar conta do cavalo. Só o cavalo era bendito.”**


De daí, ô gente, agora me venham, para perto, e queiram, todo o mundo a escutar. Ao velho Camilo de gandavo, mas saído em outro velho Camilo, sobremente, com avoadada cabeça, com senso forte. Venham, minha gente, e os outros, pessoas, meus bons vaqueiros de campo, hóspedes de minha seriedade. (ROSA, 2006, p. 229, itálicos do autor, negritos nossos)

É possível perceber, nos dois planos narrativos, uma dimensão dupla do sertão: uma que se passa próxima do espaço do cotidiano da fazenda e outra que se volta para o plano do simbólico, da fantasia. Dentro da estória principal narrada sobre a festa de Manuelzão, encaixa-se a estória “O Romanço do Boi Bonito”, contada pelo velho Camilo, de modo que uma completa e espelha a outra. No final, as duas narrativas fundem-se uma à outra. A estória do velho Camilo tem significação fundamental no desfecho da novela, pois Manuelzão, após ouvi-la, se identifica com a estória narrada. Sob o efeito impactante, é levado a tomar a decisão de partir com a boiada. Ao ouvir a estória do vaqueiro menino, “Manuelzão reconhece sua própria história, vendo ali refletida muitas das questões que o inquietam” (VASCONCELOS, 1997, p. 85).

Frisamos que essa abordagem da estratégia narrativa de encaixe ocorre em “Uma estória de amor”, de modo bastante contundente e aparece interligada aos deslocamentos narrativos. No primeiro plano, tem-se a força narrativa centrada na realidade sertaneja, no sertão bruto com todas as suas peculiaridades. “Quase todo o mundo tinha medo do sertão; sem saberem nem o que o sertão é. Sertanejos sabidos sábios. Mas o povo dali era duro, por demais” (ROSA, 2006, p. 179). Com a narrativa do velho Camilo há um deslocamento para uma paisagem simbólica, para o mágico:

Num campo de muitas águas. Os buritis faziam alteza, com suas vassouras de flores. Só um capim de vereda, que doitava de ser verde — verde, verde, verdeal. Sob oculto, nesses verdes, um riachinho se explicava: com a água ciririca — “Sou riacho que nunca seca...” — de verdade, não secava. Aquele riachinho residia tudo. Lugar aquele não tinha pedacinhos. (ROSA, 2006, p. 241)

No contexto da narrativa, esse lugar que surge como um oásis no meio do sertão fica na “Fazenda Lei do Mundo”, um espaço simbólico, de complexa interação entre



natureza e paisagem. No fragmento acima, objetos do mundo material, dos espaços concretos, os campos, os buritis e o riacho, que fazem parte da composição da paisagem natural, são trazidos à cena por meio de seu conjunto de metáforas. Como se pode perceber, no cruzamento entre as suas narrativas há diferentes níveis de realidade:

— “Quando tudo era falante... **No centro deste sertão e de todos.** Havia o homem — a coroa e o rei do reino — sobre grande e ilustre fazenda, senhor de cabedal e possanças, barba branca pra coçar. Largos campos, fim das terras, essas províncias de serra, pastagens de vacaria, o urro dos marruás. A Fazenda Lei do Mundo, **no campo do Seu Pensar...** Velho homem morreu, ficou o herdeiro filho...” (ROSA, 2006, p. 230, grifos nossos).


É notável, nos escritos rosianos, que a realidade sertaneja realce as estratégias narrativas numa intersecção de (in)completude. Esse procedimento ganha maior aderência quando relacionado ao jogo de inversões. Com o artifício do encaixe das narrativas, abre-se um espaço indefinido em que prevalecem as zonas difusas numa narrativa e noutra.

3. Considerações finais

Em *Corpo de baile*, a estrutura do encaixe e do espelhamento permitem o embaralhamento de planos temporais e estratos espaciais. As estórias encaixadas desencadeiam um efeito nas personagens da narrativa principal, levando-as à reflexão e ao autoconhecimento. Desejos, angústias, a incessante busca que atuam como forças invisíveis no mundo das personagens entram em contato com as estórias ouvidas perpassando diversos níveis de significação.

Dessa forma, o mesmo procedimento desse jogo de reflexos e duplicações dentro da narrativa adotada por Guimarães Rosa, pelo artifício do encaixe, constrói a narrativa misturando diferentes instâncias alargando a significação textual. Como percebemos em “Uma estória de amor”, a narrativa multifacetada que se desenrola em segundo plano com suas diferentes partes vai se integrando à narrativa principal.

Ainda focando um pouco mais nesse ponto da organização encaixada das narrativas, destacamos que no livro prolifera um corpo na multiplicidade e na fragmentação, a imagem de uma novela dentro da outra, que se reduplica à maneira de



um espelho interno, desdobrando-se em vários planos e níveis. Com efeito, a adesão ao modelo textual, proposto por Guimarães Rosa para *Corpo de baile*, faz com que as novelas, ao se complementarem, abrem-se em um movimento de inconclusão.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A Raiz da Alma (Corpo de baile)*. São Paulo: Edusp, 1992.

DALLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: *Intertextualidades*. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979, p. 51-76.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 2v.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969.

VASCONCELOS, Sandra Guardiani Teixeira. *Puras misturas: estórias em Guimarães Rosa*. Coleção Linguagem e Cultura, 27. São Paulo: Hicitec/ FAPESP, 1997.

ZILBERMAN, Regina. Corpo de baile: romance, fragmentação e polifonia. In: ZILBERMAN, Regina (org.). *Corpo de baile: romance, viagem e erotismo no sertão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

LEITURA INTERSEMIÓTICA DE "O MUNDO DO SERTÃO", UMA ILUMINOGRATURA DE ARIANO SUASSUNA

Ester Simões (PPGCL UFRJ)

Resumo: A partir de sua poesia, Ariano Suassuna criou um universo simbólico em que convivem criações das mais variadas modalidades artísticas. Em 1980, publica o primeiro conjunto de iluminogravuras, trabalho em que une sonetos e ilustrações próprias em um mesmo suporte. Nelas, o texto precede as ilustrações e não há, em geral, presença de ekphrasis. Única exceção talvez seja “O Mundo do Sertão”, em que há referências que sugerem a construção do soneto a partir do brasão da família Suassuna. Esse trabalho foi escolhido para ser analisado neste artigo pois nele constrói-se uma das mais dinâmicas relações texto-imagem do conjunto. Propõe-se uma análise a partir de textos de autores como Hoek, Genette, Manguel e Newton Júnior. **Palavras-chave:** Ariano Suassuna; Iluminogravura; Intersemiose; Poesia; Pintura.

O oitavo dos nove filhos de Rita de Cássia e João Suassuna, Ariano, nasceu na capital do estado da Paraíba em 16 de junho de 1927. Quando o menino tinha apenas três anos de idade, sua família perde o convívio do pai, assassinado como consequência dos conflitos no âmbito da Revolução de 1930. Essa morte prematura marca profundamente Ariano Suassuna e toda a sua obra, que se constrói, de certa maneira, como uma homenagem à memória da figura paterna, como uma busca da recuperação do trauma pelo viés da arte.

A partir de 1930, Dona Ritinha, a viúva de João Suassuna, e seus filhos passam a ser perseguidos, tendo que mudar constantemente de casa e de cidade até conseguirem, finalmente, estabelecer-se em Taperoá (PB). É nessa vila sertaneja que Ariano, leitor entusiasmado, conhece os espetáculos de circo e de mamulengo e também as apresentações de cantadores, as músicas e versos do romancero popular, manifestações que mais tarde seriam enormemente significativas em sua produção artística.

Quando Suassuna era estudante da Faculdade de Direito do Recife, conheceu Hermilo Borba Filho e José Laurênio de Melo, entre outros jovens artistas, com quem retomou o Teatro do Estudante de Pernambuco em 1946. Foi no contexto do TEP que Suassuna conheceu a obra de Garcia Lorca e começou a perceber que aqueles elementos da cultura sertaneja que admirava desde menino e que formaram sua visão de mundo possuíam forte potencial para a renovação do teatro brasileiro. Desde então, suas peças retomam folhetos de cordel e entremezes de autoria popular e mesmo os seus poemas desta época já apresentavam esta tendência.

Estava claro o caminho artístico de Suassuna. Suas peças de teatro, romances e poemas, bem como toda a sua produção no domínio das artes plásticas começam a compor um universo uno cuja fonte profunda inspiradora é o grande tesouro da produção popular

brasileira (e nordestina em particular). Em 18 de outubro de 1970, no Recife, é lançado oficialmente o Movimento Armorial. Os princípios norteadores desse movimento, que foi idealizado por Suassuna, são: a busca pela realização de uma arte erudita brasileira a partir de elementos da nossa cultura popular e a integração entre manifestações artísticas.

Os primeiros cinco anos que se seguiram ao lançamento do Movimento Armorial são considerados a “Fase Experimental”, que foi seguida de uma segunda fase mais amadurecida, conhecida como Fase Romançal. Depois disso, por volta de 1980, há quem anuncie o fim do movimento. No entanto, outros defendem que há, pelo contrário, um momento de aprofundamento das questões levantadas nos anos anteriores com a chegada de novos artistas na chamada Fase Arraial.

Na verdade, data exatamente de 1980 a publicação do primeiro álbum das chamadas iluminogravuras – neologismo formado pelas palavras *iluminura* e *gravura*. Essas duas modalidades artísticas, que juntas nomeiam o trabalho de Suassuna, têm em comum o fato de trazerem em si indicações de união entre a literatura e as artes plásticas¹. Nas iluminogravuras, não é diferente, e os símbolos que compõem o universo artístico de Suassuna são sintetizados na integração entre palavras e imagens. Foram publicados dois álbuns com essa produção, cada um com dez sonetos escritos e ilustrados em matriz pelo próprio poeta em folhas de papel cartão: *Dez Sonetos com Mote Alheio* (1980) e *Sonetos de Albano Cervonegro* (1985).

É evidente que qualquer trabalho sobre este tema deve passar pela apreciação do diálogo entre a literatura e as outras artes – sem essa consciência integradora da intersemiose, a leitura das iluminogravuras seria incompleta. A relação intersemiótica que se estabelece nas iluminogravuras de Suassuna é entre poesia e pintura, e o estudo comparativo entre essas duas modalidades não é novidade. Gonçalves (1994) explica que já na Antiguidade o assunto das artes comparadas foi de grande importância, e que os frutos das análises desse período foram retomados nos séculos XVI, XVII e XVIII, estando bastante presentes tanto nas produções artísticas quanto nas discussões críticas e filosóficas nesses séculos. Ainda segundo esse mesmo autor, no início do século XVIII, pensadores e artistas evocaram textos gregos e latinos – o *ut pictura poesis* de Horácio e a frase “a pintura é uma poesia muda; a poesia, uma pintura que fala” de Simônides de Ceos, por exemplo – para defender uma forte união e influência criadora entre os dois gêneros.

¹ Pensando especificamente na xilogravura popular e na sua presença em capas de cordel.

Em 1766, G. E. Lessing muda o rumo das discussões sobre o tema com a publicação do seu trabalho *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Pode-se sintetizar a postulação do autor da seguinte maneira:

a forma, nas artes plásticas, é espacial, pois o aspecto visível dos objetos pode ser mais bem apresentado justaposto, num lampejo de tempo; a literatura, por outro lado, fazendo uso da linguagem, para harmonizar-se com a característica essencial de seu instrumento, deve se basear em alguma forma de narrativa. (GONÇALVES, 1994, p. 89-90)

Em sua análise, Lessing posiciona a poesia como hierarquicamente superior à pintura. Foucault (1984) diz que a separação entre os sistemas de representação plástica e de referência linguística é tal que não há como não haver, entre os dois, subordinação: ou o texto é regrado pela imagem ou a imagem é regradada pelo contexto. O autor cita apenas dois casos de exceção: quando o livro é apenas um comentário da imagem e quando o quadro é dominado por um texto, do qual ele efetua, plasticamente, todas as significações. No caso das iluminogravuras, não pretendemos apontar superioridade de nenhuma das duas modalidades. Suassuna afirmou repetidas vezes que seu desenho é fruto da sua poesia, e não o inverso. Apontar superioridade do texto, no entanto, seria, na nossa opinião, desconsiderar a integração existente entre texto e imagem nas iluminogravuras.

Propomos uma “leitura intersemiótica” que, mesmo levando em conta os pressupostos teóricos aqui discutidos, não perca de vista o seu caráter de leitura, ou de tentativa inicial de interpretação que considere tanto as imagens poéticas quanto as imagens pictóricas envolvidas. Sobre isso, Umberto Eco diz que todo texto “está entremeadado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos” (ECO, 2012, p. 37) e que “a noção de interpretação sempre envolve uma dialética entre estratégia do autor e resposta do Leitor-Modelo” (ECO, 2012, p. 43).

De acordo com Paz (1996), qualquer idioma se constitui em uma infinita possibilidade de significados. Quando transformada em frase, verdadeiramente em linguagem, essa possibilidade tende a fixar-se em uma única direção. No entanto, “a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras, sem excluir os significados primários e secundários.” (PAZ, 1996, p. 45). Referindo-se a imagens pictóricas, Manguel (2009, p.27) diz que quando lemos imagens “ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e (...) conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável”.

Baseando-se em estudos da psicologia cognitiva, Varga (1999) diz que a ideia de se comparar texto e imagem, do ponto de vista da recepção, não é, como pode parecer à primeira vista, um movimento de comparação de duas atividades radicalmente diferentes. Ao estudar obras onde palavra e imagem partilham um espaço comum, o autor propõe, então, dar prioridade às coincidências que unem os dois sistemas. Pragmaticamente, fala de três tipos de coincidência: a coincidência parcial, que acontece quando parte do texto pode ser separada do resto na medida em que constitui, também, uma imagem (o autor complementa que a imagem não existe para decorar, mas para dar ao leitor uma segunda possibilidade de leitura); a coincidência total, caso em que texto e imagem são completamente inseparáveis, a saber, o poema figurativo, o poema visual e a pintura textual; a coincidência escondida, caso em que textos literários são produzidos a partir de imagens, no fenômeno *ekphrasis*.

Hoek (2006) faz sua reflexão sobre obras que integram texto e imagem a partir de duas perspectivas: a da recepção e a da produção. Do ponto de vista da produção é preciso notar que, enquanto o observador percebe imagem e texto como simultâneos, o artista, por outro lado, faz uma escolha a partir de um critério de sucessão. Seguindo esse critério, Hoek (2006) propõe, então, três classificações. A primeira, quando a imagem precede o texto. A segunda, quando o texto precede a imagem, gerando uma relação multimedial (em uma única obra) ou transmedial (duas obras diferentes). Por fim, quando há simultaneidade – texto e imagem perdem a auto-suficiência criando, a depender da relação física existente, um discurso misto ou sincrético.

O texto das iluminogravuras precede suas ilustrações e não há, em geral, presença de *ekphrasis*. Única exceção talvez seja na obra “O Mundo do Sertão”, em que há referências que sugerem a construção do soneto a partir do brasão da família Suassuna, criado por Ariano. Podemos falar, portanto, em relação multimedial intensificada pelo fato de poeta e ilustrador serem a mesma pessoa. Essa relação se fortalece também, a nosso ver, pela coesão simbólica que caracteriza a obra de Ariano Suassuna.

Apenas quatro sonetos dos vinte que foram iluminogravados não faziam parte anteriormente de um livro chamado *Vida Nova Sertaneja*. Como em *Vida Nova*, de Dante Alighieri, o texto desse livro é composto por intercalações de poesia e prosa. Os trechos em prosa apresentam os sonetos que seguem, fazendo referências a fatos da vida do autor que contextualizam o soneto e garantem a sequência narrativa entre eles, que formam, assim, uma autobiografia poética.

A existência deste texto anterior permite afirmar que, já em sua concepção, os

sonetos iluminogravados formavam um conjunto que, na verdade, seguia uma linha narrativa. Se, em *Vida Nova Brasileira*, esta linha narrativa era entrelaçada pela prosa, nos álbuns iluminogravados ela fica a cargo da ordenação dentro dos álbuns e da interpretação do leitor. No caso do primeiro álbum, *Dez Sonetos com Mote Alheio*, há também uma espécie de roteiro de leitura, uma folha introdutória em que, de maneira sucinta, Suassuna apresenta o tema de cada uma das iluminogravuras.

Apesar de serem quase os mesmos sonetos nos dois casos, a ordenação deles nos álbuns iluminogravados não é a mesma presente em *Vida Nova Brasileira*. Acontece que é tão grande a conexão entre esses sonetos que a alteração da ordem não prejudica o sentimento de conjunto e de lógica linear. Há, nos dois casos, uma espécie de linha narrativa que pode ser identificada pelo leitor e um sentimento de conjunto reforçado pela presença de elementos claramente incluídos em um mesmo universo simbólico.

Essa recorrência simbólica é significativa tanto no âmbito pictórico quanto no âmbito lexical da iluminogravuras e mostra-nos que o caráter “sistêmico” do trabalho de Suassuna demanda que qualquer estudo sobre uma de suas partes seja feito com uma certa visão da totalidade. A construção dessa enorme obra de arte completa passa por sua produção em prosa, verso, pintura. Mas também em tapeçaria, por exemplo, e nas grandes esculturas que foram feitas por Arnaldo Barbosa para compor a Ilumiara Pedra do Reino, espaço idealizado por Suassuna em São José do Belmonte. Podemos, inclusive, dizer que a própria vida do escritor fazia parte deste projeto: suas aulas-espetáculo, a maneira como fez e decorou sua casa, sua maneira de se vestir, os apelidos que dava aos mais próximos.

No universo artístico uno de Suassuna inserem-se símbolos e alegorias próprias. A romã como representação do feminino é um exemplo, bem como a imagem de Caetana, alegoria original criada a partir do nome dado pelos sertanejos para a morte. Há, inclusive, um léxico característico deste universo. Por fim, há também nesta obra uma certa coesão temática, que está fortemente associada aos símbolos, alegorias e ao uso do léxico já comentados. Já atentava para esta relativa unidade temática Carlos Newton Júnior, que organizou seu trabalho sobre a poesia de Suassuna sob o título de “O Pai, o Exílio e o Reino”, sendo, para ele, esses os três eixos sobre os quais se constrói a poética do autor.

Nas iluminogravuras, há uma primeira síntese deste universo, inclusive no que ele representa de concretização do projeto armorial: criação de uma arte erudita brasileira a partir de raízes da cultura popular e da união de modalidades artísticas diferentes. É nas iluminogravuras que a experiência como artista visual, que já havia começado no *Romance d’A Pedra do Reino* (1971), se completa e garante a ampliação do universo

poético de Suassuna. Nesta perspectiva de integração, propomos que a leitura e a análise da iluminogravura aqui selecionada passe pelo trabalho com as representações simbólicas associadas a três eixos que, sendo parte da mesma obra, não poderiam ser totalmente separados daqueles três escolhidos por Carlos Newton Júnior: **morte**, ao **feminino** e ao **sagrado**. Acreditamos que esses temas são significativos e complementares, pois, como afirma Ângela Vaz Leão em artigo sobre “A Tigre Negra”, várias dessas iluminogravuras “sintetizam a vida humana, aproximando simbolicamente as três experiências fundamentais do Homem: o gozo amoroso, a volúpia do morrer e o êxtase diante do Divino.” (LEÃO, 2003, p.23).

A iluminogravura “O Mundo do Sertão” faz parte do primeiro álbum, *Dez Sonetos com Mote Alheio*. Pertencente ao universo do romanceiro popular nordestino, a poesia de improviso dos cantadores frequentemente envolve desafios a partir de um “mote”, que pode ter um ou dois versos e deve ser “glosado” sem alterações pelo poeta, normalmente ao final da glosa.

A retomada de textos de outros autores é bem comum na obra de Suassuna. Pode-se dizer que a intertextualidade é uma das características marcantes de seu processo criativo: muitas de suas peças, por exemplo, são baseadas em folhetos de cordel, ou espetáculos de mamulengo; há também muitas alusões à Bíblia e citações de textos de outros autores nos poemas, romances e peças desse escritor. Um dos desafios da análise dos sonetos iluminogravados, portanto, é justamente a identificação dessas fontes múltiplas e significativas na construção desses textos.

No álbum *Dez Sonetos com Mote Alheio*, há, em geral, uma relação mais direta entre texto e ilustração. Isso não é verdade para todas as imagens presentes no álbum, mas há uma frequência significativa dessas correspondências em todas as dez iluminogravuras que o compõem. Outra característica geral deste primeiro conjunto é o uso constante de fundo branco sobre o qual se apresentam o texto e as imagens. Além disso, pouca é a variedade de cores: excetuando-se a pequena área verde na bandeira da figura do canto inferior direito desta primeira iluminogravura, as únicas cores utilizadas nas dez obras deste álbum são: preto, marrom, azul, amarelo e vermelho.

Mais uma singularidade desse primeiro conjunto é a presença de molduras delimitadoras, que parecem, aliadas ao uso do fundo branco, marcar um maior parentesco entre as iluminogravuras do primeiro álbum com as iluminuras medievais. Além da aproximação com as iluminuras, a pouca variedade de cores comentada no parágrafo anterior também faz transparecer o parentesco com a arte heráldica, que aceitava,

tradicionalmente, apenas o uso de cinco variedades de esmaltes: *blau* (azul); *goles* (vermelho); *sinopla* (verde); *sable* (preto); *púrpura* (roxo) (TOSTES, 1983, p. 38).

Nos primeiros sonetos desse álbum, a visão da morte é traumática, devastadora. Fala-se da morte do pai, e de uma vida marcada pelo sangue, pela ausência. A noção de herança se associa a uma força opressora, uma exigência moral advinda do exemplo a seguir. Em “A Mulher e o Reino”, a iluminogravura que antecede esta que aqui nos interessa, há o começo de uma transfiguração. O caos estabelecido por “A Acauhan – A Malhada da Onça” e continuado em “Infância” e “Estrada” encontra no soneto seguinte, “A Mulher e o Reino”, uma força de resistência trazida pela presença do feminino.

É marcante o contraste entre a imagem de fragilidade diante do terrível, do caótico, presente em “Estrada” e o empoderamento que o canto à mulher proporciona ao poeta em “A Mulher e o Reino”. Nos dois tercetos do soneto, tendo encontrado a segurança naquela que representa como Chão e Anel, o poeta se fortalece e pode começar a combater e negar a finitude da vida, antes tão devastadora e traumática.

Nessa mudança de perspectiva, o toque de um deus permite encarar a morte não só como algo natural, mas também como um evento que pode resultar, a partir de uma intervenção divina, de uma aproximação, por exemplo, entre a vida e o obscuro. A ideia estritamente negativa de morte dá lugar a uma noção mais complexa e menos polarizada desse evento, de forma que ele é associado a conceitos antes improváveis: amor, vida e Deus.

A aproximação de extremos opostos e a preocupação com a efemeridade da vida lembra-nos o Barroco do tema anunciado para o soneto “A Mulher e o Reino”. Desses contrastes, surge uma espécie de síntese: o amor como forma de acesso ao sagrado e, portanto, como arma de desafio contra a morte, revela-se como mecanismo de fortalecimento poderoso a partir da próxima iluminogravura no álbum. Se, em “A Estrada”, o poeta duvidava de sua força, em “O Mundo do Sertão”, ele é capaz de iniciar um movimento de reação: é o momento de, empoderado pela força do feminino e iluminado pela possibilidade do encontro com o divino, reagir diante das forças desmanteladoras do mundo e “alçar-se, nas asas, ao Sagrado”:

Figura 1 - "O Mundo do Sertão"



O Mundo do Sertão

Com tema do Nosso Armorial

Diante de mim, as malhas amarelas
do Mundo, onça castanha e desmedida.
No campo rubro, a Asna azul da vida:
à cruz de Azul, o Mal se desmantela.

Mas a Prata sem sol destas moedas
perturba a Cruz e as Rosas mal partidas.
E a Marca negra, esquerda, inesquecida,
corta a Prata das folhas e fivelas.

E enquanto o Fogo clama à Pedra rija
que até o fim serei desnortado,
que até no Pardo o Cego desespera,

o Cavalo castanho, na cotuija,
tenta alçar-se, nas asas, ao Sagrado,
ladrando entre as Esfinges e a Pantera.

Fonte: SUASSUNA, 1980.

Como já foi dito, o primeiro álbum de iluminogravuras, publicado em 1980, tem como título *Dez Sonetos com Mote Alheio*. Abaixo do título de cada soneto há, portanto, a explicitação da origem do mote usado. Do mote ou do tema, já que, apesar do que anuncia o título do álbum, apenas os quatro primeiros sonetos são feitos a partir de “motes”. Nos temas, a ideia de base a partir da qual se constrói o texto continua, mas, ao contrário do mote, as palavras exatas não precisam ser respeitadas.

A origem do tema utilizado em “O Mundo do Sertão”, o “Nosso Armorial”, parece-nos ser a chave de leitura mais importante para a análise deste texto e de suas ilustrações. A apresentação que antecede este soneto no livro *Vida Nova Brasileira* amplifica essa associação:

De outras vezes, era o próprio Mundo que me aparecia como o corpo de um Bicho fêmea, ou como um campo de escudo de armas, um desses brasões que a inocência humana inventa para dar um sentido ordenado e reluzente à existência parda, mesquinha e feia. Eu tivera vaga notícia de uma insígnia familiar nossa; era arbitrária, como todas elas, mas era bela e reluzente; e por isso, foi vendo o Sertão como um gigantesco e selvagem escudo de armas que escrevi o soneto que segue. (SUASSUNA, 1999, p. 173)

Que insígnia familiar seria essa? Há aqui referência direta à heráldica, que pode ser definida como “a arte e a ciência que determina, produz e estuda os brasões, interpreta

as origens e o significado simbólico e social de família, grupo, nação ou instituição” (TOSTES, 1983, p. 13). Segundo a autora, ela surge da necessidade de identificação dos combatentes de batalhas e torneios na Idade Média, que, tendo rostos e corpos escondidos por proteções, dificilmente poderiam ser diferenciados.

Os brasões surgem, portanto, com a finalidade de distinguir indivíduos e, aos poucos, passam a identificar grupos de uma mesma família ou província. Dentro de um mesmo grupo, reconheciam-se indivíduos por *diferenças* ao brasão familiar ou do território. No século XIII, instituem-se regras controladas pelo arautos, que regulamentam o uso dos atributos simbólicos e a sua hereditariedade. O escudo, além de ser o objeto de proteção do guerreiro, abrigava a identificação de sua família, que podia surgir de uma situação especial, de uma alusão a um nome, entre outras possibilidades.

Para Suassuna, no Brasil, a arte heráldica é predominantemente popular. Essa afirmação, ele justifica através de exemplos:

a unidade nacional brasileira vem do Povo, e a Heráldica popular brasileira está presente, nele, desde os ferros de marcar bois e os autos dos Guerreiros do Sertão, até as bandeiras das Cavalhadas e cores azuis e vermelhas dos Pastoris da Zona da Mata. Desde os estandartes de Maracatus e Caboclinhos, até as Escolas de Samba, as camisas e as bandeiras dos Clubes de futebol do Recife ou do Rio. (SUASSUNA, 1977, p. 40)

No livro “*Armorial Lusitano: genealogia e heráldica*” (1961), encontra-se uma catalogação, por ordem alfabética, das “famílias nobres” portuguesas, suas origens e suas armas. Vários dos elementos apresentados nessa publicação passam por releituras e podem ser identificados nos desenhos de Suassuna.

A origem do nome Suassuna é tupi e a escolha como nome familiar dessa palavra, que era inicialmente um apelido, fez parte de um movimento do século XIX no Brasil: “O Suassuna veio nas águas do Movimento Nativista, que deu origem à Independência do Brasil. A família do meu bisavô é originária de um engenho chamado Suassuna, aqui em Pernambuco. O ramo da nossa família era chamado *Os Suassunas* por causa do engenho” (SUASSUNA, 2015, p. 74).

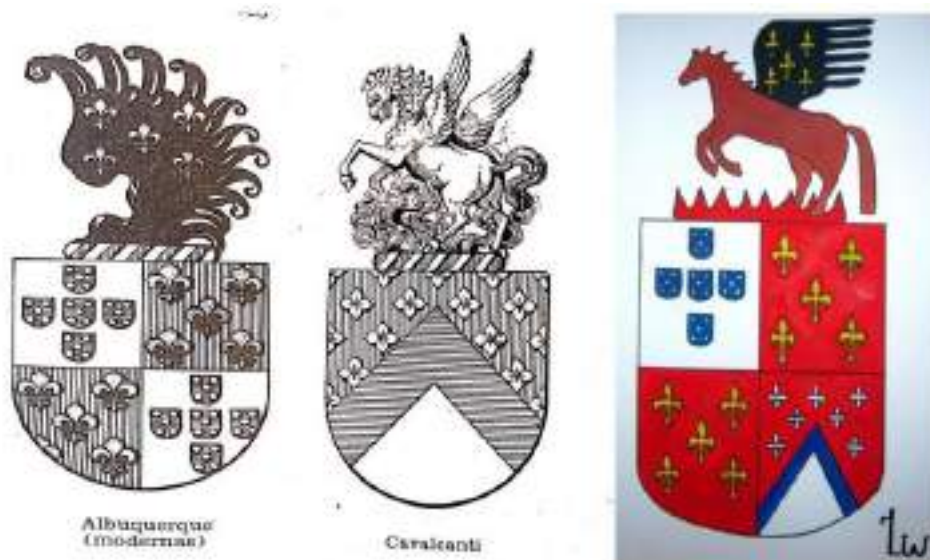
Tendo esse sobrenome surgido no Brasil, não há, portanto, registro de brasão Suassuna no *Armorial Lusitano*. Mas, como já foi dito, estão registrados nesse livro os escudos das duas famílias portuguesas das quais descendem: Albuquerque e Cavalcanti. O brasão moderno da família Albuquerque assim é descrito: “Esquartelado: o primeiro e o quarto quartéis, de prata, com cinco escudetes de azul postos em cruz, cada escudete

carregado de cinco flores-de-lis de ouro postas em sautor. Timbre: um castelo de ouro, rematado por uma flor-de-lis do mesmo; ou uma asa de negro, carregada de cinco flores-de-lis de ouro postas em sautor” (FARIA, 1961, p. 40).

Por sua vez, assim são descritas as insígnias da família Cavalcanti: “de prata, mantelado de vermelho semeado de quadrifólios do primeiro esmalte e uma asna de azul, brocante sobre o traço do mantelado. Timbre: hipogrifo rampante de sua cor, entre chamas.” (FARIA, 1961, p. 154).

A partir desses dois brasões, Suassuna cria, então, o que seria o escudo de sua família.

Figura 2 - Brasões das famílias Albuquerque, Cavalcanti e Suassuna (Brasão Suassuna: nanquim sobre papel de Lucas Suassuna Wanderley).



Fonte: Brasões Albuquerque e Cavalcanti – FARIA, 1961; Brasão Suassuna – acervo pessoal de Suassuna.

Ao reconhecer não só o tema escolhido para o soneto, mas também a “insígnia familiar” referida por Suassuna, percebe-se que nesta iluminogravura se estabelece uma das mais interessantes dinâmicas entre texto e imagem do álbum. Há, inicialmente, um fenômeno de *ekphrasis*: o soneto é escrito a partir da visagem desse sertão-mundo como um brasão, o escudo Suassuna. Vejamos como confirmar essa informação. É no quarto quartel do brasão que se vê o esmalte de *goles*, o “campo rubro” do soneto, atravessado pela asna azul, também presente no terceiro verso da primeira estrofe. A “cruz de azul”, diante da qual “o mal se desmantela”, está, por sua vez, no primeiro quartel do brasão.

O desequilíbrio que se instala no segundo quarteto do soneto, em que há

perturbação da ordem e da harmonia do mundo, aqui representado por elementos da heráldica, é causado por uma “Prata sem sol”, sem cor, e pela “Marca negra, esquerda, inesquecida”. Em outro soneto de Suassuna, “Dom”, presente no segundo álbum de iluminogravuras, vê-se com ainda mais clareza de que “Marca” se fala:

Se a visagem da Morte – a dura Garra –
para sempre meu Sangue penetrou,
deu-me a Fonte-sagrada, e, sem amarras,
essa Voz em meu sangue se selou.

A visão do Nefasto, sol da Amarga,
todo o sangue do Mundo envenenou.
Nunca mais fui o mesmo, pois a Marca,
ao sol cruel do Sono, me apontou. (SUASSUNA, 1985)

Esse tema profundo é, novamente, a angústia da morte, que deixa aqueles os quais toca para sempre assinalados. Não há como esquecer essa marca, nem apagá-la e, a partir da identificação da *ekphrasis* do brasão, vemos que é o fogo do timbre da família Cavalcanti – e que permanece no escudo dos Suassuna – que, no primeiro terceto do soneto, clama que o desespero será eterno. Essa constatação severa gera, finalmente, a reação de que falávamos: é o cavalo alado com a asa de negro e flor-de-lis que, na cornija do brasão, “tenta alçar-se, nas asas, ao Sagrado”.

Fica claro, então, que o soneto foi feito a partir da imagem da insígnia familiar do poeta. Chamamos de dinâmica essa relação porque a ilustração da iluminogravura é feita, por sua vez, a partir do soneto, e do que nele transparece daquela primeira imagem heráldica que para ele serviu de tema. Constrói-se em “O Mundo do Sertão”, portanto, uma relação que pode ser esquematizada como imagem – texto – imagem, não havendo correspondência exata em nenhuma das etapas de (re)criação.

Na ilustração há também a inclusão de imagens que não existiam no brasão, mas que estão no soneto: a esfinge e a pantera. É também delas, de seu enigma e crueldade, que o poeta, ou o cavalo que o representa, deve escapar para alcançar o sagrado. Em *Dez Sonetos com Mote Alheio*, o tema da morte, que começa como o trauma que condena o poeta a uma vivência trágica do mundo, transforma-se, ao final, em encontro terrível e maravilhoso com o sagrado, a busca maior do caminho humano. Essa reconstrução – da marca traumática no passado ao encontro futuro – é contínua, mas parece começar, depois do poderoso encontro com a mulher no soneto anterior, diante deste enigmático brasão sertanejo e todos os seus desdobramentos em imagem, texto, imagem...

Referências

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FARIA, António Machado de. *Armorial Lusitano – genealogia e heráldica*. Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1961.

FOUCAULT, Michel. *This is not a pipe*. Los Angeles: University of California Press, 1984.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e Imagem*. São Paulo: Editora EDUSP, 1994.

HOEK, Leo H. 2006. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Márcia Arbex (org.). Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. 167 -189.

LEÃO, Ângela Tonelli Vaz . A tigre negra: uma iluminogravura de Ariano Suassuna. *Scripta* (PUC-MG), Belo Horizonte, v. 13, p. 13-24, 2003.

LESSING, Gottholg Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SUASSUNA, Ariano. *Dez sonetos com mote alheio*. Recife: edição manuscrita e iluminogravada pelo autor, 1980.

_____. Entrevista: Ariano Suassuna. [2015]. Teresina: *Revista Hoblicua*. Entrevista concedida a Douglas Machado.

_____. *O Movimento Armorial*. Separata da Revista Pernambucana de Desenvolvimento. p. 39-64. Recife: 1977.

_____. *Poemas*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora Universitária, 1999.

_____. *Sonetos de Albano Cervonegro*. Recife: edição manuscrita e iluminogravada pelo autor, 1985.

TOSTES, Vera Lúcia Bottrel. *Princípios de Heráldica*. Rio de Janeiro: Fundação Mudes, 1983.

VARGA, Áron Kibédi. Entre le texte et l’image: une pragmatique des limites, in *Text and Visuality Word & Image, nº3*. Amsterdam: Editions Rocopi B.V., 1999. p.77-92.

ENTRE OS LIMITES DA CRIAÇÃO: A METAFICÇÃO EM “ABRA ESTE PEQUENO LIVRO” (2013), DE JESSE KLAUSMEIER E SUZY LEE

Fernanda Lima Maia (UFPE)¹

Resumo: *Abra este pequeno livro* (2013) desafia a relação palavra-imagem para além das margens do suporte livro. Extrapola os limites da linguagem e do objeto, incorpora-se à experiência sensível do leitor. Na obra, Jesse Klausmeier e Suzy Lee corporificam o *códex*, integra-o à diegese metaficcional que também se tece em formatos, cores e sensibilidades. O livro dentro do livro, de narrativas escapatórias e leitores-personagens.

Palavras-chave: Abra este pequeno livro; Jesse Klausmeier e Suzy Lee; Livro ilustrado; Livro-objeto; Metaficção.

A arte metaficcional desvela o inapreensível, é o enigma inesgotável. Não busca uma forma verdadeira e completa, fechada em si, mas reverbera a imprecisão e desmistifica o homem como ser privilegiado: “a imbecilidade consiste em crer que compreendemos o que não compreendemos”. (MAGRITTE *apud* BERNARDO, 2010, p. 95). Seja enigma, arte ou metaficção, todas lançam novas perguntas a cada resposta desnuda, um viver sem-fim. O saber é transitório, as narrativas são protagonistas e coadjuvantes de enredos que se entrelaçam. Incorporam a autorreflexão. São antirrealistas porque assumidamente ficcionais, pois não se abstêm em escancarar a autoconsciência da linguagem e do leitor, de serem criação e recriação. A diegese da vida ou da arte se movimenta em um ecossistema de narrativas fluidas que se interligam num rizoma, apontam ao infinito e não ao futuro. A metaficção é a consagração da *violência biótica*² que se manifesta pelo ato criativo, é a tentativa frustrada de eternizar o instante, de exceder os limites, de transmutar verdades. A ficção é prodrômica da existência que não se basta e cai na roda-viva da arte. Também é *deslocamento*, o colapso das identidades modernas que encerra o século XX e saúda o XXI. No qual paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade perdem a solidez do passado, fragmentam-se e, assim, abalam os alicerces da integração, da unidade, dos centros, do indivíduo. *Deslocar* é a perda do “sentido de si”, também designado na sociologia como *descentração do sujeito* (HALL, 2006, p. 9). *Des-*

¹Mestranda em Teoria da Literatura (Universidade Federal de Pernambuco, Brasil). Contato: limamaia23@gmail.com.

² Segundo Ermelinda Ferreira, a expressão “violência biótica” evoca “o *modus operandi* da própria vida em toda a sua imensa variedade de suportes, porque nada é mais violento do que a existência na biosfera, nada é mais violento do que nascer e morrer, e nos interstícios destes extremos, manter-se vivo.” (FERREIRA; WALTER, 2010, p. 9)

prefixo que dissolve, nega, opõe: *descentração*, o deslocamento do centro, a marginalização, a coletividade. Metaficção também é a máscara da paródia por esta ser

uma modalidade privilegiada da autorreflexividade formal do pós-modernismo porque sua incorporação paradoxal do passado em suas próprias estruturas muitas [...] parece oferecer, em relação ao presente e ao passado, uma perspectiva que permite ao artista falar para um discurso a partir de dentro desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele. (HUTCHEON, 1991, p. 58)

Seja no *deslocamento* ou *descentração do sujeito* em Hall ou na *ex-centricidade* da paródia em Hutcheon, ambos se vinculam à suspensão de toda e qualquer crença. Isto é, a *epoché* grega trazida por Gustavo Bernardo (2010), este que situa a metaficção como “uma ficção que não esconde que o é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade” (2010, p. 42). Ou seja, a ficção que se expõe comentando sobre si mesma e, conseqüentemente, aciona a coparticipação do interlocutor, este que é um desencadeador da narrativa. Desse modo, como esclarecem Valentina Anker e Lucien Dällenbach (1975) sobre a recorrência da especularidade reflexiva nas obras contemporâneas, evidenciam a tríade literária produção-produto-recepção.

Tal relação entre a metaficção, a pós-modernidade e o deslocamento do sujeito também perpassam os estudos mais especializados em torno dos livros ilustrados. É o caso de Maria Nikolajeva e Carole Scott que definem o *contraponto de natureza metafictícia* como o que implementa “com sucesso os desafios mais ousados da estética ‘pós-moderna’.” (2011, pp. 44-45), proporcionando aos livros ilustrados uma versatilidade contrastante em elementos paratextuais “bem como manipular o leitor/espectador para ler de uma certa maneira” (*idem*). Segundo Gérard Genette (2010), a paratextualidade é um tipo de relação transtextual que o texto propriamente dito mantém com outros elementos formadores do conjunto da obra literária. Por conseguinte, o francês classifica como recursos paratextuais:

título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; release, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende. (GENETTE, 2010, p. 15)

Entretanto, tanto Nikolajeva e Scott quanto Genette demonstram em seus discursos uma visão restrita do livro (o francês mais do que as autoras), aquém de uma noção global do livro experimental, ou seja, distanciando-se de uma análise ampla do livro como objeto de expressão artística. Logo, embora Nikolajeva e Scott reconheçam a paratextualidade como um fator de contraponto metaficcional, elas acabam por estabelecer limites entre os *signos icônicos e convencionais complexos*, como elas denominam as imagens e as palavras, respectivamente, que atravancam a análise em torno dos movimentos da narrativa metaficcional que se produz no entrecruzamento de linguagens. Visto que, ao lançarem o olhar sobre a análise do livro ilustrado considerando a relação palavra-imagem para fins de descrição ou classificação, acabam por ignorar aspectos sensíveis da obra, intrínseco ao livro enquanto expressão artística.

Nesse sentido, é fundamental que os estudos a respeito de uma produção artística intersemiótica demonstrem semelhante desenvoltura perceptiva – embora não seja facilmente apreensível, dada a pluralidade de áreas e impressões acionadas –, visto que o livro ilustrado tem conquistado reconhecimento tanto literário quanto artístico ao usufruir uma estética pós-modernista do contradito. Nela, elementos como título, guardas iniciais e finais, margens, orelha, capa e demais recursos formadores do livro-objeto autorreflexivo abandonam a paratextualidade funcional para incorporarem o “propriamente dito” da obra. Em outras palavras, os exemplos enquadrados como *paratextuais* por Gérard Genette em um livro comum, nos livros ilustrados passam a ser *metatextuais*, pois as suas propriedades plásticas e gráficas são capazes de pertencer a uma diegese da experiência sensível, superando a alcunha de aparato, comentário ou acessório. Como veremos mais adiante no vertiginoso passeio por *Abra este pequeno livro* (2013), escrito por Jesse Klausmeier e ilustrado por Suzy Lee. Obra que se revela em *mise en abyme*, extrapolando fronteiras da linguagem e da forma, recriando poéticas e aninhando narrativas.

A poética reinscrita e a reviravolta aninhada

João Alexandra Barbosa (1986), ao tratar sobre a poética reinscrita, diferencia o hermetismo em Góngora e Rimbaud que, nas palavras de Octavio Paz, reafirma: para o francês a cultura por meio das alusões e da tradução histórica funcionam “como empecilho à cristalina compreensão do leitor” (PAZ *apud* BARBOSA, 1986, p. 18), enquanto que para o poeta espanhol é “substituída pelo esfacelamento da sintaxe e pela

dissipação da imagem” (BARBOSA, 1986, p. 18). Nesse sentido, fazendo uma releitura da poética reinscrita colocada por Barbosa, as alusões em *Abra este pequeno livro*, longe do hermetismo erudito, se aproximam mais de um “esfacelamento da linguagem” e suas estruturas, atuando como um desencadeador de elementos *plásticos-literários* metaficcionalis. De modo que a sintaxe do livro abandona o caráter funcional, a proposta suplementar, para dismantelar a estrutura linear e hierarquizada da palavra em relação à imagem e ao objeto livro em vista de uma diegese intersemiótica particular.

Dessa maneira, a figura do autor que detém o poder interpretativo sobre a obra se esvai, cabendo ao processo de significação e à experiência sensível a centrifugação de uma dada verdade ou realidade. Nesse sentido, Gustavo Bernardo ressalta, em oposição ao realismo, o fato dos romances metaficcionalis rejeitarem “a noção do escritor como Gênio ou como Deus, entendendo-o antes uma construção social tal qual o leitor” (2010, p. 51). Assim, recorrendo mais uma vez a J. A. Barbosa sobre a recriação poética na poesia moderna, podemos afirmar que existe uma poética reinscrita em *Abra este pequeno livro*, isto é, “não mais uma poesia *de* leitura: uma leitura incrustada *na* poesia, exigindo do leitor um duplo movimento de decifração e recifração [...]” (1986, p. 18, grifo do autor). Assim, basta trocarmos *poesia* por *livro* e teremos: não mais *um livro de leitura*: uma leitura incrustada *no* livro, exigindo do leitor um duplo movimento de decifração e recifração. É, pois, esse processo de decifração e recifração poética que permeia a metaficção narcisista na obra de Jesse Klausmeier e Suzy Lee, instaurando o que Gustavo Bernardo chama de “reviravolta aninhada”, isto é:

Ora, essa necessidade de reler e reler equivale, nos termos do leitor, à necessidade de metaficcção, nos termos do escritor. Cada releitura provoca sensações e descobertas diferentes, esse leitor sente-se imergindo no labirinto que ele escolheu para percorrer, buscando, no retorno às mesmas peripécias, aninhar-se em novas reviravoltas. (BERNARDO, 2010, p. 103)

Em vista disto, o aninhamento de *Abra este pequeno livro* é tecido no processo de miniaturização ou ampliação das páginas-livros – inversamente proporcional ao tamanho dos personagens que surgem no fazer da narrativa. Os diferentes formatos de livros para cada história-personagem neles representados permitem uma leitura dinâmica do texto que se reproduz quase como um mantra: “Abra este... (página par³) /⁴

³ A página par equivale à página do lado esquerdo e a página ímpar a do lado direito.

Pequeno livro vermelho (página ímpar) //⁵ e leia sobre a Joanelha, que abre um... (par) / *Pequeno livro verde* (ímpar) // e lê sobre o Sapo, que abre um... (par) / *Pequeno livro laranja* // e lê sobre a Coelhoa que abre um... (par) / *Pequeno livro amarelo* (ímpar) // e lê sobre a Ursa, que abre um... (par) / *Pequeno livro azul* (ímpar)” (KLAUSMEIER, 2013). Mas esse mantra é só o início de um oroboro que se move em espiral, sob um vertiginoso entrecruzamento de linguagens.

Movimentos da narrativa metaficcional

Será a proposta *ex-cêntrica*, do deslocamento tanto do sujeito como das estruturas padronizadas, que torna *Abra este pequeno livro* uma negação ao cartesianismo em vista de uma leitura ou escrita antirrealista e suspensiva. Portanto, é nesse sentido de compreender a dimensão metaficcional do livro ilustrado contemporâneo que nos empenhamos na aventura de abrir o pequeno livro de Jesse Klausmeier e Suzy Lee, lançado pela Cosac Naify. Um tipo de livro ilustrado inventivo, escrito por uma norteamericana estreante em parceria com uma ilustradora sul-coreana já reconhecida por uma produção artística que desarticula os arquétipos pedagogizantes impostos pelo mercado editorial de infantojuvenis.

Na capa, o leitor é igualado à diegese ao atender à provocação (ordem ou pedido?) do título escrito em letra cursiva: *Abra este pequeno livro*. Nas guardas iniciais, um espaço pouco lembrado como recurso narrativo, um padrão de gotas de água cai sobre a superfície do próprio livro, um papel em tom amarelado. As gotas que decoram as guardas são mais um elemento decorativo, cogita o leitor, se não as ignorar. Na página seguinte, à esquerda, encontram-se as dedicatórias envoltas por uma moldura estilizada em duas tonalidades de vermelho, além da biografia das autoras e a ficha técnica. Na folha de rosto (página ímpar) em cor violeta, o título se repete acima de alguns personagens, bichos que se personificam pelo ato da leitura: um coelho, um sapo de cartola e um terceiro, minúsculo, com uma xícara na mão, escondido pelo livro que lhe cobre todo o corpo. Os animais são personagens familiares, reconhecidos em textos da literatura infantil: a Coelhoa, a Joanelha (escondida pelo livro) e o Sapo são as inferências lançadas ao leitor por Klausmeier e Lee. Com isso, as autoras estabelecem como objeto poético a transtextualidade, recurso essencial a *Abra este pequeno livro*,

⁴ A barra [/] significa a dobra central do livro. Ou seja, a transição de leitura visual da página par para a página ímpar.

⁵ As duas barras [//] significam a virada da página ímpar para a página par conseguinte, no verso daquela.

por se colocar “em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2010, p. 13), formando um palimpsesto de narrativas, pois em cada página-livro transposta um novo personagem clássico é revelado pela recriação ou alusão poética.

Na página seguinte à folha de rosto (página par), vemos uma ilustração de um livro vermelho, com bolinhas pretas, sobre uma vegetação apática, incolor. O cenário é mínimo, sendo tomado pelo vazio da página. Acima da ilustração, a narrativa se repete: “Abra este...” (par). Percorrendo a visão da página par à ímpar, o nível ficcional muda drasticamente: a página da direita não é mais um suporte ao texto e à ilustração do livro vermelho, mas corporifica a capa do *Pequeno livro vermelho* propriamente dita. Ou seja, enquanto no primeiro o leitor interage com o nível ficcional da obra; no segundo, a obra invade o nível de realidade do leitor. Havendo, assim, uma especularização da narrativa que causa um contraponto de perspectiva⁶: o leitor é ora observador ora partícipe. Assim, a página par do livro apresenta uma composição visual mais comum nos livros ilustrados enquanto a página ímpar busca a quebra da composição texto-ilustração-texto, integrando a palavra e a imagem ao objeto livro.

Esse processo de espelhamento da narrativa se inicia desde a abertura do *Pequeno livro vermelho* até o *Pequeno Livro Arco-íris*⁷, de modo que o contraponto irônico entre o texto e a imagem, atrelado ao formato e proporção dos pequenos livros em relação aos personagens e cenários, é marcante para a composição de *Abra este pequeno livro*. Adentrando o *Pequeno livro vermelho*, por exemplo, vemos a ilustração da Joanhinha segurando o *Pequeno livro verde* no colo, na página par. Além do uso do diminutivo e do adjetivo, a miudeza da protagonista e do livro que está no colo da personagem também são potencializadas em relação às gigantescas plantas vermelhas que compõem o plano de fundo. Porém, da transposição da página da esquerda para a da direita, o *Pequeno livro verde* salta do nível de ficção expresso por meio de ilustração (página par), para permear o nível de realidade do *códex*, na página ímpar. Neste nível, o leitor não mais observa a Joanhinha segurar o livro verde, mas o tem em suas próprias mãos,

⁶ Segundo Nikolajeva e Scott (2011), a narratologia distingue entre quem está falando e quem está vendo na diegese. Para as autoras, no livro ilustrado, o primeiro é expresso principalmente por meio de palavras e o segundo, por palavras ou imagens, quando metafórico ou literal, respectivamente (p. 44).

⁷ Os personagens de histórias infantojuvenis clássicas suscitados por Jesse Klausmeier e Suzy Lee foram: a Joanhinha, o Sapo, o Coelho, a Ursa e a Giganta. Protagonistas, respectivamente, do *Pequeno Livro Vermelho*, do *Pequeno Livro Verde*, do *Pequeno Livro Laranja*, do *Pequeno Livro Azul* e do *Pequeno Livro Arco-íris*. Ao personagem-leitor, por sua vez, cabe o livro desencadeador de toda trama especular: *Abra este pequeno livro*, de cor violeta (evidenciada na capa da edição brasileira, pela Cosac Naify).

provocando uma ambiguidade de perspectiva, já que não é mais possível asseverar se o leitor bisbilhota o livro da protagonista ou se agora ele é o próprio personagem da Joanelha.

Em vista disso, os formatos dos livros são determinantes não só para o contraponto semântico e visual, como também para a corporificação do *códex* no processo de recepção e recriação da obra, indo além da estrita relação palavra-imagem, em vista de uma dinâmica que apela para a nossa experiência sensível. A dimensão do *Pequeno livro vermelho*, por exemplo, tem 16,5 por 21,5 centímetros, gigante em comparação ao tamanho minúsculo da Joanelha, bem como ao *Pequeno livro arco-íris* que possui apenas 7,5 por 5 centímetros – embora este tenha como protagonista a Giganta, mal cabendo o polegar da personagem. No entanto, tanto o contraponto da perspectiva quanto da narrativa e dos formatos do livro somente são confirmados quando todos os pequenos livros estão abertos e seus respectivos personagens já foram revelados.

O arco-íris metamorfoseado

Antes do livro da Giganta, está o *Pequeno livro azul*, o penúltimo livro a ser aberto. Nele, todos os personagens revelados se reúnem para ajudar a Giganta a abrir o último livro, o *Pequeno livro arco-íris*. Com o último livro aberto ao meio, o miolo deixa a sua costura à amostra, delegando ao livro arco-íris o *supraespelhamento* da narrativa, de modo que é nesse ínterim de reunião dos personagens que se concretiza o aninhamento de todas as histórias no *Pequeno livro arco-íris*, reforçado pelas palavras:

uma joanelha, que lê uma história sobre um sapo, que lê uma história sobre uma coelha, que lê uma história sobre uma ursa, que lê uma história sobre uma gigante, cujos amigos leem para ela uma história sobre... [página ímpar //] uma joanelha, um sapo, uma coelha, [página par /] uma ursa e uma gigante! E então... [página ímpar] (KLAUSMEIER, 2013).

Contudo, o *Pequeno livro arco-íris* consiste em uma metanarrativa do *Pequeno livro azul*. O livro azul que, por sua vez, ao ser aberto, conclui a formação de um arco-íris. Porém, este arco-íris não surge imediatamente para o leitor, mas de forma gradativa, quando os todos os pequenos livros de *Abra este pequeno livro* são abertos. Ou seja, o arco-íris não é revelado em sua forma icônica, figurativa, mas através de elementos indiciais. Seja nas gotas de chuva das guardas iniciais e finais, também presentes na

capa e dentro do *Pequeno livro verde*, como também no *Pequeno livro laranja* e no *Pequeno livro amarelo*⁸. Porém, é na abertura do *Pequeno livro azul* que o arco-íris se apresenta de maneira mais explícita, mesmo que ainda o faça por indícios. Nele, uma moldura⁹ multicolorida incorpora as cores básicas do arco-íris: violeta, vermelho, verde, laranja, amarelo e azul – razão pela qual os pequenos livros são assim denominados, exceto o violeta, que é a cor de *Abra este pequeno livro* em si, como já foi dito anteriormente. No entanto, as cores se revelam ao passo que lemos, abrimos e agrupamos os pequenos livros, assim como seus enredos e protagonistas. Dessa maneira, é possível afirmar que será no *Pequeno Livro Arco-íris* que se consagra o primeiro ciclo narrativo, revelando um rito de iniciação dos personagens.

De teor sinestésico, a cor é incorporada pelos protagonistas, nas gotas de chuva das guardas, pelo arco-íris e pela ambientação do livro, exercendo uma função mágica, divisora dos ciclos diegéticos. Por isso que, como objeto sensível, Jesse Klausmeier e Suzy Lee transformam *Abra este pequeno livro* em um livro experimental por instaurar, nas palavras de Ana Paula Mathias de Paiva, “todo objeto de transfiguração da leitura que materializa o sensório, o plástico, a originalidade na concepção” (2001, p. 91), por estabelecer “uma nova emoção ao leitor – informando, estimulando, intrigando, comovendo e entretendo” (*Idem*). Em *Abra este pequeno livro*, não só a cor é imprescindível para a trama metaficcional, dada a versatilidade desse elemento gráfico, como também o leitor que é personagem, os personagens que são leitores e o livro, objeto poético. Em consequência, há uma descentralização do sujeito e do *códex*, implodindo a narrativa, que se apresenta falsamente linear: histórias, personagens, leitores, livros, formatos e cores se aninham uns sobre os outros. São arco-íris sob múltiplas formas representativas. Concomitantemente, as autoras não apresentam o arco-íris por meio de uma ilustração ou descrição narrativa, mas *corporifica-o* ao objeto livro, ativando a experiência sensível do leitor.

A partir do *Diccionario de los símbolos* (1986), de Jean Chevalier, o arco-íris pode ser reinterpretado considerando múltiplos aspectos, de modo a estabelecer uma

⁸ O *Pequeno livro amarelo* capta o instante em que a Joanhinha, o Sapo e a Coelha se protegem das gotas com o guarda-chuva amarelo da Ursa e escorregam no que remete a uma camada igualmente amarela do arco-íris que surge a partir da chuva e das cores que reverberam em todo o livro.

⁹ Ao passo que os pequenos livros vão sendo abertos e o seus formatos diminuem de proporção, os versos da página-capas de cada livro aberto emolduram o livro subsequente com a cor corresponde ao personagem anterior.

apreensão subjetiva da relação não hierárquica que a obra metaficcional funda na tríade autor-obra-leitor. Sendo sinônimo de aliança ou ligação da terra com o céu, o arco-íris pode ser compreendido como um elo entre as duas forças criativas, a de produção e recepção que funde-se em apenas uma: a da cocriação. Logo, denigre a genialidade do autor e desvirtua o *voyeurismo* do leitor pela coparticipação do segundo. Isto é, une o divino ao terreno, a ficção à realidade. Acrescenta-se também o sentido de proteção, empregado no Japão, no qual o arco-íris se transmuta na relação de amizade que os personagens estabelecem entre si por meio da leitura. Ou até mesmo na sensação de harmonia e gestação de um novo ciclo, do ovo cósmico. Quando o arco-íris se revela nos quadrados concêntricos sob as cores violeta, vermelho, verde, laranja, amarelo e azul passa a significar também um rito de passagem para a reviravolta da narrativa que está por vir.

A reviravolta será o segundo ciclo que, após o aninhamento do arco-íris, se revela quando a composição gráfica e, especialmente, o formato e o tamanho dos livros reduplicados destoam drasticamente da capa do *Pequeno livro vermelho*, sendo invertidos. O *Pequeno livro arco-íris* é fechado sob as seguintes palavras: “os amigos da Giganta fecham o seu pequeno livro arco-íris...”. A partir deste instante, consolida-se o rito de iniciação dos personagens-leitores. O modo de representação dos pequenos livros propriamente ditos muda de localização: a página par, da esquerda, passa a contemplar o nível de realidade do leitor (antes delegada à página ímpar, da direita); a página ímpar, conseqüentemente, passa a representar o nível de ficção (antes pertencente à página par, da esquerda). Nesse segundo ciclo, a ambientação sofre alterações relevantes para uma nova significação visual da narrativa associada ao símbolo do arco-íris e suas cores: as novas amizades conquistadas durante a leitura dos livros proporcionaram uma recoloração do cenário, agora mais vivo e dinâmico – enquanto os personagens se despedem e fecham os pequenos livros (que, por sua vez, crescem em suas proporções). Antes de fechar o *Pequeno livro vermelho*, por exemplo, vemos a Joanhina se despedir do leitor ainda com o *Pequeno livro verde* no colo – só que dessa vez acompanhada pelo relógio da Coelha, que surge no início da narrativa, junta à personagem – não mais arrodada pela vegetação avermelhada, mas agora multicolorida pelo verde, amarelo, azul, violeta e laranja. Isto é, não só ficaram os objetos que recordam os amigos conquistados durante a leitura de *Abra este pequeno*

livro, como também a própria magia que as novas amizades proporcionaram, simbolizadas pelas cores do arco-íris. Reviravolta semelhante ocorre com as gotas de chuva representadas nas guardas iniciais que, superando a função decorativa, se agregam à diegese quando Jesse Klausmeier e Suzy Lee resolvem recolorir as gotas acizentadas das guardas-finais com as cores do arco-íris desse novo ciclo.

A árvore fecunda do infinito

Se o primeiro ciclo corresponde à constituição de uma narrativa metaficcional por meio da estratificação de um enredo pluricelular, o segundo celebra o caráter *sine die* da arte contemporânea, visto que os pequenos livros se encerram quase que infinitamente. Paradoxalmente, um desfecho sem-fim a cada pequeno livro deixado para trás: quando o *Pequeno livro arco-íris* é fechado todos os outros seguem o mesmo destino até à contracapa do *Pequeno livro vermelho*, que, por fim, avisa: “você fecha este pequeno livro vermelho...” (par) / “e...” (ímpar). Embora o livro esteja no fim, a página ímpar resgata a ilustração inicial do livro jogado no chão, quando o leitor é convidado a abrir o *Pequeno livro vermelho*. No entanto, há algumas mudanças na composição da figura: dessa vez, a vegetação ao redor não apenas foi preenchida pelas cores verde e vermelha do arco-íris, como também acolhe todos os pequenos livros fechados pelo leitor (em ordem decrescente): o *Pequeno livro vermelho* da Joanelha, o *Pequeno livro verde* do Sapo, o *Pequeno livro laranja* da Coelhoha, o *Pequeno livro amarelo* da Ursa, o *Pequeno livro azul* de todos os personagens e o *Pequeno livro arco-íris* da Giganta. Os pequenos livros estão com as capas voltadas para baixo, uns sobre os outros, como se encerrassem, definitivamente, a teia metaficcional do livro de Klausmeier e Lee.

No entanto, a diegese continua, pois ainda cabe ao leitor fechar o livro violeta, isto é, *Abra este pequeno livro*. Mas na página seguinte, a última de fato antes das guardas finais, o texto finaliza: “abre outro!”. Abaixo do texto, pequenos livros voam juntos a abelhas, pássaros e borboletas, que migram para a última ilustração de *Abra este pequeno livro*: uma estante repleta de livros que se metamorfosea em árvore. Em seu entorno foram acolhidos não apenas o enredo de *Abra este pequeno livro*, como outros personagens e animais de histórias clássicas e até mesmo o livro *Onda* (que compõe a trilogia de livro-imagem *Espelho* e *Sombra*) da ilustradora Suzy Lee.

Contudo, vamos nos ater à simbologia em torno da árvore. Em artigo intitulado *Sob a árvore das palavras: oralidade, escrita e memória* (2010), Amarino Oliveira de


Queiroz discorre sobre a presença dessa figura na escrita de autores e autoras das literaturas africanas da contemporaneidade, de modo que a árvore representa um lugar, nas sociedades tradicionais, de reunião, que – semelhante ao arco-íris – estabelece um vínculo “entre o sagrado e o profano, o factual e o poético, a disciplina e a ludicidade” (QUEIROZ, 2010, p. 50), além de, na escrita literária, desempenhar ou reforçar a dimensão “de espaço simbólico historicamente atribuído para a dinamização da memória coletiva e partilha dos saberes” (*Idem*). Nesse sentido, mais uma vez a noção de elo entre os extremos, entre o *eu* e o *outro*, a imagem orobórica que se revela no arco-íris se reafirma na ilustração final da árvore-estante.

Abra este pequeno livro, portanto, manifesta um interesse em impulsionar a memória coletiva para uma fase tenra do ser humano, a infância, ao fazer uso de personagens clássicos de compreensão universal. Ao mesmo tempo, também revela um apreço ao livro como uma manifestação grupal da experiência sensível ao compor a última página da obra, antes das guardas finais, com uma ilustração fortemente alusiva a contos clássicos, mas implementando demais animais personificados em leitores, além dos personagens da própria obra. Fazendo referência até mesmo a personagens de outras publicações da ilustradora Suzy Lee, todos circunscrevem uma grande estante repleta de livros que também é uma árvore. Algo como uma *biblioteca-da-árvore*. Com isso, a figura do *griot* que reúne a sua tribo para compartilhar histórias e saberes é ressignificada pela figura do livro que, além de ainda ser um objeto essencial para a preservação da memória, é capaz de manter a vida enquanto narrativa da experiência sensível. Criando e recriando vivências em nossa biótica.

Referências

ANKER, V.; DÄLLENBACH, L.. *A reflexão especular na pintura e literatura recentes*. Tradução do original em francês: Maria do Carmo Nino, Art Internacional, vol. XIX/2, fevereiro 1975.

BARBOSA, J. A.. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986.



BERNARDO, G. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

CHEVALIER, J. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.

FERREIRA, E.; WALTER, R. *Narrações da violência biótica*. Recife: UFPE, 2010.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

HALL, S.. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, L.. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Série Logoteca. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

KLAUSMEIER, J.. *Abra este pequeno livro*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

QUEIROZ, A. O.. Sob a árvore das palavras: oralidade, escrita e memória. In: FERREIRA, E.; WALTER, R. *Narrações da violência biótica*. Recife: UFPE, 2010. pp. 49-61

SCOTT, C; NIKOLAJEVA, M. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.



QUEM SÃO OS OUTROS?
POROSIDADE SÍGNICA, ABISMO E SILÊNCIO NA POESIA PÓS-UTÓPICA
DE AUGUSTO DE CAMPOS

José Eduardo Gonçalves dos Santos¹


Resumo: O texto que ora apresento tem como objetivos trazer à baila uma leitura do livro *Outro*, de Augusto de Campos (2015), de modo que se observe o caráter intersemiótico na organização da obra, assim como quais são as vozes outras, nesse percurso abissal de sua trajetória poética, que subjazem ao livro. Salienta-se, ainda, que este trabalho visa colaborar, do ponto de vista teórico-crítico, com a compreensão de uma produção literária que, não com pouca ocorrência, caminhou à margem da margem, no duplo do silêncio: aquele operado pela crise da escrita, aquele operado na angústia por meio da multiplicidade de vozes.

Palavras-chave: Poesia; Intersemiose; Abismo; Silêncio.

Chamo de poesia pós-utópica a compreensão de Haroldo de Campos acerca do fim da vanguarda. Para ele, a tônica da poesia de vanguarda esteve diretamente atrelada à utopia, de modo que o obscurecimento político e a atenuação das reivindicações em torno de um projeto de coletividade, levam à produção vanguardista ao nível da desilusão com o futuro, corporificando poemas em *presentidade*, de modo a compreender que essa produção “não deve todavia ensejar uma poética da abdicação, não deve servir de álibi ao ecletismo regressivo ou à facilidade” (CAMPOS, H. 1997, p. 268). Várias são, anteriores e posteriores à perspectiva haroldiana, os prenúncios de fim da produção de vanguarda: ora pelo esgotamento formal, ora pela impossibilidade contextual de se fazer arte engajada em torno de um múltiplo, quando os momentos políticos diversos pediam o retorno ao individual, ao plano subjetivo. A exemplo, tomo a posição de Rancière (2009, p12), haja vista o seu pensamento acerca da crise da arte como um contínuo com as desilusões políticas: “é no terreno estético que prossegue uma batalha antes centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história²”, diz-nos. Este pensamento aqui é citado, também, por sua interface conceitual em relação à perspectiva do fazer de vanguarda, no Brasil, uma vez que as relações estético-políticas para a produção de *partilhas do sensível*, ajuda-nos a ler o mo(vi)mento de vanguarda como atuação artística de ganho permanente, como forma de se fugir ao lugar comum de fulminação militar de quem está à frente, de se fugir da noção de vanguarda enquanto

¹ Graduado em Letras Português pela Universidade Federal de Pernambuco, mestrado pela mesma instituição em Teoria da Literatura, com bolsa concedida pelo CNPq. Contato: eduardo_goncalves_santos@hotmail.com.

² Obra em que Jacques Rancière responde algumas questões colocadas pelos filósofos Muriel Combes e Bernard Aspe acerca da interface política e estética, ou uma “certa estética da política”.



produções artísticas sob o signo da efemeridade. Segundo aponta o filósofo, ainda que para ele a noção de vanguarda não seja suficiente para pensar a multiplicidade artística do século XX – e aqui consoa-se com tal pensamento, ainda mais quando se lança olhares à concepção de poesia pós-utópica –, a potência da arte de vanguarda está em criar espaços emergentes à sensibilidade da invenção, estando “ao lado da invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma *vida por vir* (*Idem*, p. 43, **grifo meu**)”. Liames resistentes se podem estabelecer, agora, entre a perspectiva filosófica e o pensamento crítico do próprio Augusto de Campos para quem – bem como Rancière – jogos discursivos movem a vontade de transitoriedade da arte de vanguarda, numa envergadura que é tanto mais política quanto estética. Contra esse perspectivismo da fulminação, o poeta lança:

O que é preciso é distinguir os aspectos contingentes da vanguarda, como tática de combate e propagação de ideais novas – e isso tem a ver com movimentos e manifestos, de fins polêmico-didáticos, arregimentações coletivas para redirecionalização de caminhos – e seus aspectos mais duradouros, que dizem respeito às novas obras, de teor não convencional, mas de cunho permanente, por ela produzida (CAMPOS, A. 2015, p. 292).

Como pode-se perceber, a perspectiva de Augusto de Campos, acerca do fim da vanguarda, passa pelo teor de continuidade sincrônica: os ganhos do trajeto o interessa mais. Este pensamento habita sua obra posterior ao fim da poesia concreta, enquanto ação coletiva. Uma pergunta, no entanto, é-se lançada: a poesia concreta morreu mesmo? Melhor: como pode-se conceber a produção de Augusto de Campos, passado ao fim histórico da arregimentação vanguardista? Penso, e aqui socializo, que as flutuações categóricas lançadas à poética de Campos, como poesia pós-concreta, pouco dizem dessa poesia marcada pela coerência. Vem daí, então, o pensar essa produção como pós-utópica, ainda que minha defesa venha no sentido de pensa-la como uma obra contemporânea: afinal, quem além de Augusto de Campos faz poesia pós-concreta? Isolar uma produção poética parece ser um risco de lança-la à solidão que – antes de ser a essencial, da qual nos fala Blanchot (2011)³ – pode ser a solidão da clausura, de um ostracismo que não a faz dialética com outras poéticas, ainda que de invenção. Esta é uma tendência que, no espaço de multiplicidade que habita o contemporâneo, segue viva e isso os organizadores

³ Refiro-me ao ensaio de abertura do livro *O espaço literário*, intitulado *A solidão essencial*. Nele, existe uma exaltação da solidão como espaço criativo; aqui, essa solidão estaria marcada com o signo da clausura, de modo a isolar a obra de interações possíveis com o seu momento.

da importante obra acerca da atuação poética de Augusto de Campos – Flora Süssekind e Júlio Castañon Guimarães (2004, p. 7) – acenam quando mencionam que a obra

responde, igualmente, de soslaio, a um movimento surdo, pseudoconsensual, de rejeição cultural à tradição da vanguarda e às práticas artísticas experimentais, perceptível na vida literária de hoje.


Ainda em reuniões antológicas, mesmo as menos conhecidas que fazem menção à atuação em multiplicidade, na contemporaneidade, apresentam-se segmentos que prestam tributos e continuidade aos ganhos da vanguardas, como é o caso da desconhecida *Concerto a quatro vozes* (FILHO, D. 2006, p.16)⁴, na demarcação de quatro tendências na organização do contemporâneo, de modo que uma delas – a terceira – marca os *ecos das vanguardas dos anos 50/70* e apresenta que “para além dessas vanguardas, de que foram marcadas lideranças, alguns poetas assumiram seus projetos individuais”.

Esclarecido, portanto, o que seria a poesia pós-utópica e a militância que este texto marca para se pensar a recente obra de Augusto de Campos como poética aberta ao fluxo de invenção na contemporaneidade, passo à obra que contextualizará as reflexões em torno das relações intersemiótica, do abismo e do silêncio, nessa produção. *Outro*, coletânea de poemas lançada em 2015, vem à tona como forma de atenuar as pesquisas do poeta em torno da música de invenção. São desses estudos que ele retira, inclusive, o título da obra:

Achei curioso e ao mesmo tempo estranho o uso dessa palavra [outro] em discos americanos e custei a me dar conta de que se tratava de um termo musical, uma palavra-valise que sai do “in” para o “out”, revertendo o sentido de INTRO (CAMPOS, A. 2015, p. 11).

Obra apresentada como um *bônus*, uma faixa extra à poética porosa *aos signos em rotação* de Augusto de Campos, o *outro* traz em si uma concreção poética que tenciona a abertura do verso, mesmo que no seguimento da tônica fractária, e de genuína interpelação para o enfrentamento, por meio de pesquisas, às novas tecnologias: “os poetas teriam que se tornar especialistas em grafias e diagramas para enfrentar o desafio das novas tecnologias” (*Ididem*), diz-nos, como forma de superar os filtros amatórios com os quais lidavam as vanguardas, com relação à nova materialidade para a circulação de textos literários. Isto aparece no **NÃOfácio** (CAMPOS, A. 2009, p. 11), quando o poeta ainda

⁴ Organização de Domício Proença Filho, Editora Record, 2006, traz os poetas Adriano Espíndola, Antonio Cicero, Marco Lucchesi, Salgado Maranhão, pretendendo ser “uma amostra de linhas significativas, entre muitas outras, nos rumos da *dispersão*”, p. 17.



nos faz sentir esse encanto com a produção mediada pelas novas mídias: “grande parte do que tenho feito em poesia migrou para o universo digital animado – a poesia em cor e movimento, que sempre me *fascinou* e que agora está ao alcance dos meus dedos”. Observa-se, desde já, que enquanto aquele faz a menção de enfrentamento ao desafio das novas tecnologias – ao modo da qualificação das quantidades de explosões sígnicas, já anotadas nos *popcretos* – esse apresenta o caráter de assimilação para a ampla adesão ao novo, guinando os poemas ao mo(vi)mento tecnológico e fazendo deles corpos livres do livro, *esta embalagem inelutável*. Isto dito, ainda que deva ser lido por meio do abissal percurso projetual que Augusto de Campos forjou para sua obra, o *outro* parece inaugurar uma organização poética que está ausente nas produções anteriores, de modo que dele, sem hoje presumir uma obra organicamente contemporânea, sairá – de uma atenta leitura – um *novo lance de invenção*, ou uma obra quase contemporânea.

Logo, um ponto é preciso ser posto: além de palavra-valise, que alude às pesquisas em música do poeta, o *Outro* é, também, concreção poética de homenagem aos inventores da poesia concreta: Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino e Ronaldo Azeredo. Ao lado dos *Profilogramas*, que são

coisas meio inclassificáveis – poemas (às vezes sem palavras), que tentam ser também biogramas. Retratos poéticos que têm a ver com a personalidade daqueles em que se inspiraram: interpretações gráficas que podem ter como tema seja uma frase pessoal do homenageado ou um poema de minha autoria, seja a tradução de algum trecho autorreferencial, ou até fotos do autor-tema (CAMPOS, A. 2011, s/p)⁵,

compõe esse movimento de aceno às alteridades que integraram uma trajetória poética, que esteve em sintonia não só com as produções literárias de vanguarda como com as produções, também de vanguarda, no campo das artes visuais e da música. Assim, para que melhor possam ser postos os objetivos deste trabalho, apresento a leitura do poema *fratura exposta* (CAMPOS, A. 2015, p. 24-25⁶): o preto da página, o fino branco; o magro branco expondo as suas fraturas e a relação com o *João/agrestes* (CAMPOS, A. 2016, p. 76-77)⁷, de modo que – se rasurarmos as escrituras fraturadas e expostas, como a um palimpsesto que abriga escritos sobre outros – chegaremos ao poema presente em

⁵ Por se tratar de uma publicação não convencional, que não usa o livro, não existe marcação de página. A citação referida se encontra na Introdução aos *Profilogramas*.

⁶ Conforme consta na obra *Outro*, o poema é uma produção do ano de 2006.

⁷ Poema-resposta, de Augusto de Campos, composto em 1985, ao poema-oferta, de João Cabral de Melo Neto, intitulado *A Augusto de Campos*, que abre o seu livro *Agrestes*, de 1985.

Despoesia, não sem que se passe pelo (quase) completamente silencioso *ãõ*⁸. Sexto da série *Outro-poemas*, *fratura exposta*

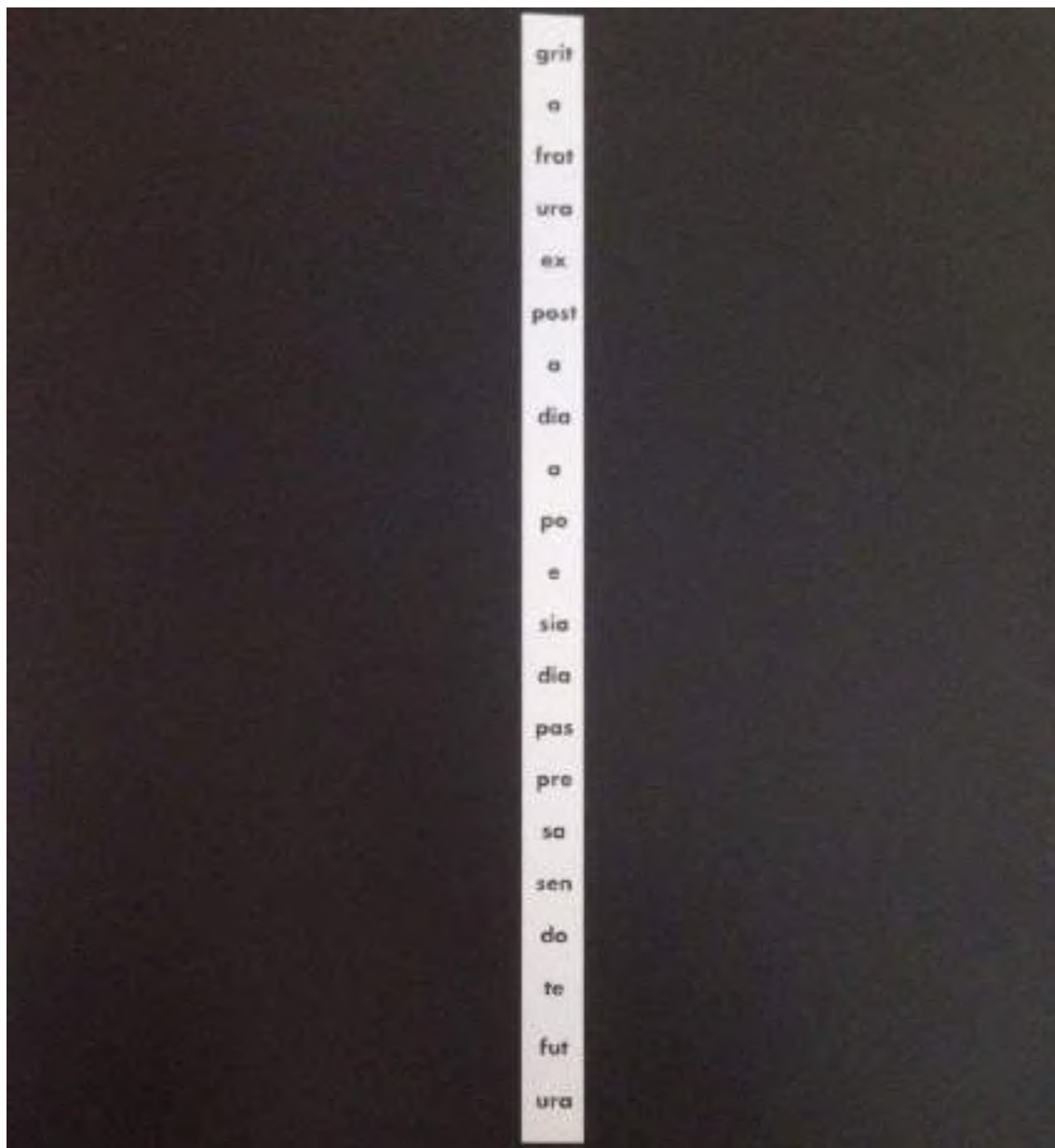



Figura 13: *fratura exposta*, Augusto de Campos, 2006.

aparece aqui como tentativa de quebra com uma análise linear, na vontade de se fazer sincrônica: unidas pela presença, sinuosa ou não, do *osso* mítico que forma o defunto, ou que sai do corpo, futuro-defunto, para formar outra vida, também à espera da morte. Início abissal: *grit/ a*, para contrapor-se ao imperativo *ou/ ve*, do poema *ãõ*, tomando como título

⁸ Poema de 1994, presente no livro *Não*, de 2003, p. 52-53.



os (ad)versos, do poema-resposta a Cabral, na exclusão do *tão*. Colhendo, então, essas flutuantes marcas iniciais, caminho sob o signo hipotético de que aqui, diferente da ode ao silêncio contemplativo em *ã*o, tem-se a presença do silêncio enquanto angústia, numa vontade de que se faça falar aquilo que está quebrado e que, por isso, não deveria se resignar ao campo da mudez; diferente, também, da organização visual e vocal do *João/agrestes* – onde quatro finas colunas somam-se para formar o poema – em *fratura exposta* a única coluna apresentada é quase que totalmente construída por cortes a fim de fazê-lo monossilábico, o que poderia justificar o descarte do *tão*. Aqui, diferente de lá, as palavras se fragmentam para fazer formar aquele som gago de todo: ao modo do telegrama, que se pode encontrar em *dia dia dia*, poema que fecha o *poetamenos*: que apresenta em sua inscrição seis vozes, representada por seis diferentes cores e que ganha – na oralização quase musical feita por Caetano Veloso – as evidências fonéticas como construtoras do sentido: do som, ao ritmo; destes, aos efeitos semânticos. O conflituoso *eu*, aqui quase apagado, dá espaço para que se fale uma poética angustiada, talvez pela constante silenciosa; e é a angústia a marca fundante da obra de Augusto de Campos (2014, p. 9-13): *Onde a Angústia roendo um não de pedra*, do primeiro poema d’*O rei menos o reino*; do quinto poema


ANGÚSTIA: *eis a flor marcada a ferro*
Que um vento solitário, o DESESPERO,
Incrustou numa pedra nua, o TÉDIO.

ANGÚSTIA: *eis a flor cortada a serra.*
A flor? A outrora flor. A redondezas
Aromas alva sedas flor? Outrora.

Um vento sem pousada trabalhou-a,
Recortou com mais calma suas linhas
E desdobrou esta ferida: ANGÚSTIA⁹.

Esta que segue *exposta*, agora como *fratura* requerida a *gritar*. Mas quem é o *eu* que a ordena ao grito? Eduardo Sterzi (2006), ao refletir acerca da desconstrução do *eu* na lírica da modernidade tardia – mesmo antes, em Arnaut Daniel –, elucida-nos a pensar nas problemáticas acerca de quem é o *eu*, quando se diz *eu* no poema. Habitando no abismo, entre o silêncio e o vozerio, a poética recente de Augusto de Campos “mostra-se quase eufórica” (Cf. STERZI, E. 2006, p. 111), de modo que em *fratura exposta* a euforia vem

⁹ Lançando, originalmente, em 1951, os poemas compõem o livro VIVAVAIA, em sua 5ª edição. O quinto poema, p. 13, foram citadas as três primeiras estrofes, das oito que o compõem.



como forma de querer saltar do silêncio ao grito. O eu, quase mudo, fala para fazer falar uma poesia afetada pelos novos meios de produção; melhor, para fazer gritar o grito que não grita: “o *eu*, aqui, é algo – um *que*, antes que um *quem* – situado, a um só tempo, aquém [...] e além do indivíduo” (*Idem*, p. 111-112).


Ao se tomar, portanto, essa diluição do *eu* como uma saída encontrada para combater a crise de/do verso, em contextos de novas tecnologias, o poeta – já que o

seu trabalho não é somente reproduzir, mas também produzir realidade: seus poemas contêm uma ou várias das respostas possíveis para a questão do que é o sujeito de hoje, do que será amanhã e depois de amanhã (STERZI, E. 2004, p. 101).

– refaz o percurso de euforia às linguagens computacionais emergentes à época da explosão da primeira fase da poesia concreta, a fase ortodoxa, e relança a questão do “erro” como forma de construir o que falha, o que se fratura, na poesia. *Terra*¹⁰, de Décio Pignatari (2004, p. 126), buscou fazer uso do “processo de ‘retroalimentação’ (*feedback*) da cibernética como recurso estrutural do poema (CAMPOS, H. 2014, p. 112)¹¹”, de modo que, *fraturado* na sua linha sétima, o poema engendra ao um novo começo, não podendo mais voltar a acontecimento de sua organização inicial: reproduzir, por meio de uma única palavra, um quadro em dois triângulos, constituídos por meio da divisão silábica da palavra *terra*. Aproximado ao funcionamento maquínico, o poema busca – no dizeres de Haroldo de Campos (p. 115) – repelir “a lógica tradicional e seu irmão torto, o ‘automatismo psíquico’”, posto que, para o poeta-crítico, a evidência do erro é assinalada no poema como forma de complexificá-lo ao aproximá-lo à trivial falha de um sistema codificado mecanicamente. *Fratura exposta*, poema compilado na última coletânea de Augusto de Campos, traz em si um caráter de visualidade que, diferente do *Terra* – de Décio Pignatari –, flerta com a condição humana: aqui o “erro” está no fato do osso, visualmente construído, apresentar-se como materialidade quebrada, expondo essa quebra. Com alguma *outra* contundência: até a linha treze do poema, existe uma continuidade relativamente clara, em sua organização: *grit/ a/ frat/ ura/ ex/ post/ a/ dia/ a/ po/ e/ sia/ dia/ pas/ pre* – quando a fratura acontece e, para continuar numa leitura que

¹⁰ Poema publicado originalmente em 1958, aqui é citado a partir da coletânea *Poesia pois é poesia*, Ateliê Editorial, de 2004.

¹¹ *Poesia concreta–linguagem–comunicação*, Haroldo de Campos, publicado, pela primeira vez, em 1957, no “Suplemento Dominical” do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro. Aqui citado a partir da compilação “Teoria da Poesia Concreta – textos e manifestos 1950-1960”, na 5ª edição.



exponha a sua quebra, mas que ainda enfatize o sentido pautado na palavra –, *pas* é combinado ao *sa*, da linha dezesseis, o mesmo que se junta ao *pre* para formar a palavra *presa*. Assim, o poema fraturado, não mais retroalimentado, segue com o *pas/ sa/ pre/ sa/ sen/ do/ te/ fut/ ura*. Naturalmente, essa ênfase na fratura que constitui o poema, em seu todo, não pode deixar de fazer falar as fraturas menores: aquela que as próprias palavras operam em si, fazendo-o um poema *gago*, ressemantizando a gagueira cabralina. Ao fim deste meu intento analítico, chamo a atenção para a bi-semântica do signo *fut/ ura*: ora podendo aludir às instâncias iniciais da Poesia Concreta, que fazia uso da fonte *futura* em seus poemas, haja vista ser essa um marco para a produção da tipografia moderna; ora como sendo a pontuação de uma poética *sob o signo da angústia*, ao passo que – silenciosa – passa sempre como sendo um futuro poético que não encontra escutas em sua época de produção. *Futura, fratura exposta*, silenciosa: ela é chamada ao grito.

Leio, ainda, *fratura exposta* como sendo um poema que ajuda a repensar o percurso poético recente, de Augusto de Campos, haja vista ser uma poesia sempre lida na constante interação com a novidade, com a vontade de tencionar os caminhos da produção literária ao percurso do novo, na utopia de ser acolhida por um futuro hipotético. O vertiginoso silêncio, no poema solicitado ao fim, perfaz memória: a relação com a poética cabralina, o anseio de busca pelo futuro, a fragmentação verbal; perfaz, ainda, um poema que remodela essa memória e apercebe-se na poesia que *passa presa*, ainda como uma incógnita de relance ao futuro. Não querendo recair na pretensão de tomar Augusto de Campos como

o contemporâneo que fraturou as vértebras de seu tempo (ou, ainda, quem percebeu a falha ou o ponto de quebra), [para fazer] dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações (AGAMBEN, 2009, p. 71),

tomo esse poema como o espaço mais recente para se pensar a condição, por vezes angustiante, de ser tomado como poeta do futuro, esta temporalidade que pouco diz. É que, habitando o espaço de poética ao futuro (*futura*), as recusas do presente são facilmente justificadas, assim como as legitimações discursivas que esse lança frente às produções que se inscrevem, temporalmente, em *devenir*. Enquanto que aqui uma percepção de certa angústia – de uma melancolia exposta por um poema silencioso e requerido ao


grito – é-se percebida, no poema *morituro* (CAMPOS, 2009¹²) é a ironia que tece o fio de encontro entre as temporalidades: passado, presente e futuro:



Imagem 26: *morituro*, Augusto de Campos, 1994.

A saudação, *salve*, feita ao presente assinalado como contínuo do passado: *presente/ do passado/ que não muda*, está em contraposição com o bloco seguinte, um *céu do futuro/ que não mente* e demarca essa poesia ainda no espaço de acenos utópicos da recepção em futuro, na manutenção da tensão criada há tempos atrás, com o surgimento da poesia concreta, de dar “por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal)” (CAMPOS, A. et al. 2014, p. 2015). O poeta, então, com esses dois blocos, antagoniza tendências na poesia brasileira: a verbalista e a visualista, inscrevendo-se nesta que, inclusive, ajudou a formar e se vê encorajado a levar à frente como projeto poético. Naturalmente, o aceno irônico, lançado ao *céu de mentira*, endossa a formação de uma poética difundida no embate da vanguarda e que, agora, parece ver no presente uma volta às tônicas anteriores ao *boom* lançado pela poesia concreta. No entanto, ainda que atendendo à vontade de ideogramatizar o verbo a fim de tirar a poesia da inércia, a experimentação concretista dividiu espaço com uma outra tradição: a do verso linear, ou a de verso linear, como nos faz lembrar Marcos Siscar acerca da possibilidade de se ler a

¹² Poema de 1994, *morituro* compõe o livro *Não*, de 2003, aqui citado por da 2ª reimpressão da 1ª edição de 2003.




crise do verso, muitas vezes citada nos textos contextualizadores da poesia concreta e assentada na leitura que foi feita de Mallarmé, como uma crise de verso, de polaridades e de atuação simultânea. Diz-nos Siscar (2009, s/p¹³):

ora, “Crise de Vers” é o nome de um texto importante em que Mallarmé reuniu vários elementos de sua reflexão a propósito do assunto, montando de forma coerente uma colagem de fragmentos publicados em outros artigos. Em português, o texto é normalmente mencionado ou traduzido por “Crise do Verso”. [...] A tradução rotineira, a meu ver, envolve um problema não apenas lingüístico, mas também hermenêutico, uma vez que o título envolve uma reflexão sobre a “crise de vers”, e não a “crise du vers”. “Crise de Verso” ou “Crise de Versos”, no plural, me parecem traduções mais afinadas com o texto de Mallarmé, inclusive para manter o paralelo com “crise de nerfs” (ataque de nervos), por exemplo.

E me ajuda a lançar mão acerca da tensão em diferença que levou a poesia brasileira ao espaço do contemporâneo: como signo de multiplicidade, de modo que ambas as tradições encontram espaço de atuação. Logo, não se pode esquecer que o aparente retorno ao verso é, na verdade, sintoma da maior aceitação pela tendência de produção linear, uma vez que é o verso o próprio retorno, o outro lado da produção de linguagem. Isto dito, tomo a ironia lançada pelo *poeta morituro*, aquele em vias de morte, e liricamente pintado por Augusto de Campos, como uma indicação ainda arraigada aos modos combativos que criou para si a tendência da poesia de vanguarda. Penso, nesse sentido, ser esse aceno ao futuro – do seu céu ligado a absoluta verdade –, realizado em *morituro*, como menos potente de se rever a poética recente de Augusto de Campos, sobretudo quando se contrapõe esse aceno ao vertiginoso espaço *sem saída*, que o que realiza *fratura exposta*. Logo, enquanto “‘do céu do futuro’ significa, pois, esperança na história e na poesia por vir, mesmo que não estejamos seguramos de que, de fato, virá” (STERZI, E. 2006, p. 8), *fratura exposta* resgata a memória da angústia de se ter Cabral como poeta fecundo de uma poesia que se quis *fratura/ tão/ ex/ posta/ tão/ ácida/ tão/ aço/ ossol/ tão/ osso*, que buscou habitar sob o signo do silêncio e que, agora, passa presa: em formas tantas vezes redesenhadas, que se pede ao grito pela maior insegurança da chegada do futuro.

¹³ O texto citado está disponível na Revista *modo de usar & co*, 2009. Acesso em: <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2009/04/poetas-beira-de-uma-crise-de-versos-por.html>. Acesso no dia 22 de maio de 2017.



Sem presumir, no entanto, que sejam essas as únicas instâncias para que se visite e se analise a obra recente de Augusto de Campos, nesse especular retorno às bases de sua atuação poética, ainda mais por acreditar que os achados aqui conferidos são tão potentes quanto outros que possam ser mobilizados em interrogativas distintas, penso que seja o silêncio essa força que move a criação literária enquanto espaço a ser alcançado. Ao ser enunciado, já se torna superado e guina o texto à potência da vontade de afinar silêncios e construir momentos das emergências silenciosas. Tema escorregadio, que pode ser facilmente ensaiado em alusões diretas: isto a obra aqui estudada suscita, haja vista a recorrência escritural do silêncio, o seu nome rasurando essa criação. *Per se*, o silêncio não existe. “Da mesma forma, não existe o espaço vazio”, diz-nos Susan Sontag (2015, p. 17) ao lançar sua *estética do silêncio* e ao fazer uso da emblemática colocação de Cage para quem o silêncio é a utopia em arte. Existe, não obstante, a vontade de fazê-lo presente, esse fazê-lo falar, por meio de uma poética que *sussurra, murmura*, diz quase em silêncio. Este enquanto arquitetura, movimento alegórico para construções em trânsito: “o silêncio [...] deve produzir algo dialético” (Idem, p. 18), a fim de ressoar no campo de potencialidades que é a arte e, aqui particularmente, o campo escritural da poesia, admitindo os fluídos desse fluxo interarte, que é a poesia de Augusto de Campos. As dialogias, dessa obra aberta aos poros das semioses artísticas, aqui já foram anotadas: o vozerio, ou a multiplicidade de vozes, a angústia do futuro incerto, ressoando nesse conflituoso calar–falar, como concretiza o poema analisado. Assim, *fratura exposta*, parece-me inaugurar esse signo novo de pertença em que vem como forma de projetar o próprio caminho que essa poética trilhou: a vontade do grito, mas que se resigna ao campo da mudez, ao trabalho com o silêncio, sendo esse um caminho de abrigo, nessa chegada requerida e, ao mesmo tempo, de repulsa: no relançar o poema ao campo da mudez sem vozes que o acolha.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Editora Argos: 2009. Na tradução de Vinícius Nicastro Honesko.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011. Na tradução de Álvaro Cabral.
- CAMPOS, Augusto. **Não**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

- _____. **Outro**. São Paulo: Perspectiva: 2015.
- _____. **Despoesia**. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- _____. **Viva Vaia: Poesia 1949-1979**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- _____. **poesia antipoesia antropofagia & cia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. **Profilogramas**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Teoria da poesia concreta** – textos e manifestos 1950-1960. 5 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- CAMPOS, Haroldo. **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- JACQUES, Rancière. **A partilha do sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2009. Na tradução de Mônica Costa Netto.
- MELO NETO, João Cabral de. **Agrestes**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009.
- PIGNATARI, Décio. **Poesia pois é poesia**. Campinas, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- SISCAR, Marcos. **Poetas à beira de uma crise de versos**. Revista de Poesia *modo de usar & co*: 2009.
- STERZI, Eduardo. **Sinal de Menos**. In: _____. (Org.). **Do céu ao futuro: Cinco ensaios sobre Augusto de Campos**. São Paulo: Unimarco Editora, 2006.
- _____. **Todos os sons, sem som**. In: SÜSSEKIND, Flora; GUMARÃES, Júlio. **sobre augusto de campos**. Rio de Janeiro: 7Letras – Fundação Rui Barbosa, 2004.
- STEINER, George. **Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra**. São Paulo: Editora Schwarcz, 1988. Na tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally.
- SONTAG, Susan. **A vontade radical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Na tradução de João Roberto Martins Filho.
- SÜSSEKIND, Flora; GUMARÃES, Júlio. **sobre augusto de campos**. Rio de Janeiro: 7Letras – Fundação Rui Barbosa, 2004.
- FILHO, Domício Proença. **Concerto a quatro vozes**. Rio de Janeiro-São Paulo: Editora Record, 2006.

A LINGUAGEM EM ABISMO: UMA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DO LIVRO LUVAS DE PELICA (1980), DE ANA CRISTINA CÉSAR.

Luiza Moreira Dias (UFPE)¹

Maria do Carmo de Siqueira Nino (UFPE)

Resumo: O presente trabalho tem como proposta realizar uma análise do livro *Lovas de Pelica* (1980) em uma perspectiva intersemiótica. Para tal, buscaremos nos ancorar em teóricos como Dällenbah, Bal, Blanchot, Vasconcelos, dentre outros. Além disso, nos reportaremos à obra poética de Ana Cristina César como um todo a fim de estabelecermos relações internas e melhor compreendermos e refletirmos acerca de sua poética.

Palavras-chave: Crítica literária; Poesia; Intersemiose.


Apresentação

Ana Cristina César (1952-1983), uma das principais expoentes da geração marginal – década de 70 - , apresenta uma obra poética resultante de um método composicional tanto relacionado com seus exercícios de tradução interlingual, quanto com exercícios de tradução intersemiótica, ou seja, a palavra, neste caso, desenvolvendo-se a partir de diferentes linguagens artísticas. Além disso, a importância atribuída, pela poeta, ao projeto editorial e visual de seus livros publicados em vida de maneira independente – a exemplo do *Cenas de Abril* (1979), *Correspondência Completa* (1979) e *Lovas de Pelica* (1980) – é evidenciada não só nos próprios projetos dessas publicações artesanais, mas também em posicionamentos a esse respeito encontrados nas atividades de crítica literária (reunidas no volume *Crítica e Tradução* (2016)) ou em suas correspondências pessoais (presentes no *Correspondência Incompleta* (1999)).

Neste trabalho, buscaremos realizar uma leitura do livro *Lovas de Pelica* (1980) - espécie de diário poético de bordo, escrito e editado no período em que a autora cursava seu mestrado em tradução, na Universidade de Essex, Inglaterra – em uma perspectiva intersemiótica, à medida em que analisaremos elementos de diferentes linguagens que compõem e coabitam a palavra poética no livro em questão.

Nosso aporte teórico fundamenta-se em autores como Julio Plaza (2010), no que se refere a uma teoria da tradução intersemiótica do signo estético, bem como no

¹ Graduada em Letras (UFPE), Mestranda em Teoria da Literatura – Intersemiose (UFPE). Contato: luiza_md@hotmail.com.




conceito de “mise en abyme”, desenvolvido por Bal (1994), o qual apresenta-se enquanto uma duplicação vertiginosa da própria linguagem.

O livro *Luvras de Pelica* (1980) configura-se a partir de uma estetização subversiva do elemento confessional; ao utilizar um gênero relacionado, à primeira vista, com a ideia do feminino na literatura ou com uma voz feminina, a poeta reconfigura a própria ideia de diário e a do que seria essa dicção feminina. O diário de bordo em questão não nos apresenta uma intimidade absoluta, nem nos permite um olhar de detetive que desvende mistérios biográficos de determinada personagem ou da própria autora. Pelo contrário, essa prosa poética compõe-se a partir de silêncios e vazios, abismos e fatos incompletos, personagens e vozes por vezes indistinguíveis. Além disso, há algo que, nas palavras de Süssenkind (1995), aproxima-se do monólogo dramático, ou seja, poética composta por “textos que se apoiam simultaneamente numa forma teatralizada de composição e num efeito lírico”. É, portanto, a partir dessas premissas que buscaremos analisar a referida obra de Ana Cristina César, enquanto produto de um trabalho estético incansável com a linguagem, ao invés de resultado exclusivo de brutas aventuras biográficas.

A construção em abismo no *Luvras de Pelica* (1980)

Se pensarmos no abismo enquanto um possível conceito para analisarmos a obra de Ana Cristina César, veremos que o mesmo possui estreita relação com a ideia de vertigem, visto que, a própria imagem do abismo suscita uma sensação vertiginosa a partir da impossibilidade de finitude apreensível. O conceito de abismo, ainda, pode levar-nos a dois direcionamentos relacionados entre si; o primeiro, refere-se à ideia de enclave, ou seja, espaço de entrecruzamento de diferentes linguagens artísticas (ponto fulcral na presente pesquisa); e o segundo, nos remete, de maneira mais específica e teórica, ao conceito da narrativa chamado de *mise en abyme*.

O termo *abyrne* surge a partir dos estudos de André Gide, no final do século XIX e, inicialmente, relaciona-se com a heráldica ou estudo dos brasões. Posteriormente, entretanto, *mise en abyme* passou a vincular-se à figura do espelho, do duplo e da própria metaficção. Outro importante teórico para o desenvolvimento do conceito em questão foi Lucien Dällebach, que realizou, já no final do século XX, uma importante pesquisa e resgate do referido termo. No livro *Samuel Beckett e Seus Duplos: Espelhos*,




Abismos e Outras Vertigens Literárias (2017), Claudia Maria Vasconcelos, mesmo fundamentando-se especificamente na teoria de Dällenbah, nos apresenta uma importante reflexão sobre a *mise en abyme* de modo mais amplo. A autora traz, tanto obras literárias - como *Hamlet* (1599-1601), de Shakespeare, ou *Esperando Godot* (1952), de Samuel Beckett -, como obras pictóricas a exemplo de *As Meninas* (1656), de Vélazquez, e *Mão com Esfera Refletora* (1935), de Escher; para discorrer acerca da duplicação nas diferentes linguagens artísticas. Mais do que resgatar a partir de paráfrases o percurso da autora supracitada, entretanto, importa-nos definir a ideia de abismo como constante tensão entre as diferentes artes ou mesmo como duplicações internas nessas próprias linguagens.

Para usar uma imagem poética da própria Ana C., evocamos o seguinte poema, do *A Teus Pés* (1982), que consta no *Poética* (2013):

*te livrando:
castillo de alusiones
forest of mirrors*

*anjo
que extermina
a dor
(CESAR, 2013, p.101).*

O poema anterior ao supracitado, no livro *A Teus Pés* (1982), termina com os seguintes versos: “hoje sou eu que/ estou te livrando/ da verdade” (CESAR, 2013, p.101.). Se lermos o poema “te livrando” como uma continuação de seu anterior no livro, podemos lê-lo, então, a partir da inferência de que a voz poética que está “te livrando” está te livrando da verdade; o que nos leva à discussão tão presente nos escritos de Ana Cristina César em relação a representação do real na ficção; discussão essa também de extrema relevância, em nível teórico, para os estudos da concepção de *mise en abyme*. Ainda que esse conceito esteja relacionado, especialmente, aos estudos da narrativa, e que apresente em sua definição toda uma complexidade teórica, a imagem do poema acima ilustra muito bem a ideia principal das construções em abismo. Um “castillo de alusiones” pode ser lido como a grandiosa dimensão de referências e alusões que um texto poético carrega; e a imagem mobilizada a partir do verso “forest of mirrors” vai de encontro à concepção de duplicação infinita, ou seja, a




partir de numerosos espelhos que refletem uns aos outros podemos acessar uma possível representação vertiginosa do abismo e do infinito.

Como já afirmado, o conceito de *mise en abyme* vem dos estudos da narrativa e não possui uma definição objetiva e fechada. A abordagem dependerá do enfoque que cada teórico irá apresentar. Lucien Dällenbach, por exemplo, no texto “Intertexto e Autotexto”, presente em *Intertextualidades* (1979), apresenta o conceito de *mise en abyme* relacionado à ideia de autotexto, ou seja, esse conceito enquanto um autotexto particular. Autotexto, esse, compreendido enquanto uma reduplicação interna da narrativa. Um texto de grande elucidação para o presente trabalho é o “Reflections on Reflection: The Mise em Abyme”, presente no livro *On Meaning-Making: Essays in Semiotics* (1994), da teórica holandesa Mieke Bal. Nesse texto, a autora em questão faz um resgate das várias abordagens do conceito de *mise en abyme*, a partir do resgate de autores como Gide e Dällenbach, para então apontar possibilidades de compreensão desse procedimento integrado em um contexto teórico semiótico e enquanto conceito essencialmente subversivo e reflexivo.

É importante esclarecermos que, apesar de a obra de Ana Cristina César ser constituída, em sua maior parte, de composições poéticas e, portanto, demandar enquanto instrumento de análise fundamentos mais relacionados à Teoria da Poesia; por ser o *Luvas de Pelica* (1980) um texto híbrido, composição flutuante entre diferentes gêneros, enxergamos na figura da *mise en abyme* e na ideia de abismo de modo mais amplo, enquanto imagem ilustrativa, importantes caminhos de análise e leitura crítica da presente obra dessa distinta poeta.

Os procedimentos intertextuais são inúmeros na poesia de Ana Cristina César. Poemas como “21 de fevereiro”; “atrás dos olhos das meninas sérias”; “o homem público nº 1”; ou a série de poemas dos “gatos”, presente no *Inéditos e Dispersos* (1985), são exemplos de reescrituras e relações intertextuais com autores como Baudelaire, Manuel Bandeira, Drummond, T.S. Eliot ou Jorge de Lima. A esse respeito, Michel Riadel escreve com precisão, em artigo presente na revista *Inimigo Rumor* (2001):

Não é necessário ver nessas intertextualidades múltiplas, a um só tempo verticais (as piscadelas, de passagem, de nome a nome) e horizontais (um poema inteiro que perde a autoria), nem paródia nem pastiche. O desvio de Jorge de Lima encontra-




se distante da adaptação irônica e gozadora dos clássicos brasileiros pelos modernistas. Nem trivialidade, nem dessacralização, mas uma dupla fascinação que leva no fim das contas à “sedução” do texto de partida, no sentido que ele se encontra assim desviado, desorientado. (RIAUDEL, 2001, p.41).

A ideia de sedução, apontada pelo autor, é de extrema importância para a compreensão dos procedimentos intertextuais utilizados por Ana C., em sua poesia, de forma bastante singular. Riaudel (2001) diz ainda: “Jorge de Lima é ao mesmo tempo celebrado e maltratado.” (p.41), referindo-se à série de poemas “dos gatos”, que fazem declarada referência à obra *Invenção de Orfeu* (1952). Essa linguagem da sedução que Ana C. instaura, portanto, atraindo o leitor para as referências (por vezes reveladas, por tantas outras não), ao mesmo tempo que celebra autores já clássicos, maltrata-os e desconcerta suas obras a partir de suas novas composições. Esses procedimentos que compõem a poética de Ana C., fundamentados em suas próprias concepções de tradução apresentadas em seus escritos críticos e acadêmicos, nos conectam, então, com a já apresentada ideia de abismo, justamente a partir desses desvios que criam duplicações e se desdobram em reflexões metalinguísticas.

O *Luas de Pelica* (1980), enquanto narrativa experimental que fragmenta as instâncias espaço-temporais, congrega, portanto, questões centrais da poética de Ana Cristina César; como por exemplo, a reflexão acerca de uma literatura essencialmente feminina, a estetização dos gêneros confessionais, e a tensão entre diferentes linguagens artísticas, em especial o desenho e a linguagem pictórica (objeto especial de investigação nossa). A ideia das luvas como vestimenta que encobre uma parte do corpo aponta tanto para a concepção de literatura enquanto não referência direta do real, quanto para a sugestão de uma literatura ligada a uma linguagem do feminino. Luvas de pelica são acessório de delicadeza, do detalhe e da minúcia. O livro traz em si essa problemática através da abordagem de temáticas associadas, tradicionalmente, a uma dicção grandiloquente - a solidão, o desejo, a paixão – a partir de vozes poéticas que narram o cotidiano, o detalhe, o que está fora de cena:

Peculiar como a arte das cartinhas que os carteiros transportam sob minha formal desconfiança; algumas não chegam nunca e eu acordo de manhã e esqueço um sonho capital; houve um carteiro que foi enfim processado por enterrar as cartas de cada dia no porão da casa; ele enterrava e passava o resto da jornada vadiando contente pelas redondezas




de uma cidade chamada Bradford on Avon que tem várias excelências turísticas de séculos atrás e uma vista magnífica do alto do monastério de Saint Mary. Uma dessas que ele enterrou no mês de maio continha todo o meu pathos derramado, belo e secreto como os fatos. (CESAR, 2013, p.62).

O “pathos derramado” faz referência a própria linguagem do livro, linguagem da sedução e do desejo; uma linguagem ansiosa e obsessiva que se faz presente a partir da aflição por receber e enviar cartas, assim como pelo medo de perde-las, medo de que sejam extraviadas e de que o estado de solidão e isolamento apresentem-se. Desse modo, fragmentos de cartas e de cartões postais se interpõem ao longo de todo o livro, aspas surgem em meio a narrativa, letras de músicas e menções a compositores do jazz – Gershwin, Fats Waller ... - aparecem em alusão ao próprio tom da narrativa: improvisado que não exclui técnica, espontaneidade que não descarta exigência estética.

Ainda sobre as luvas do título, a última parte do poema “fogo do final”, presente no *A Teus Pés* (1982), apresenta a recorrente reflexão que figura na poesia e nas correspondências pessoais de Ana Cristina César acerca das especificidades dos gêneros confessionais e do caráter estético da própria literatura:

Preciso começar de novo o caderno terapêutico. Não é como o fogo do final. Um caderno terapêutico é outra história. É deslavada. Sem luvas. Meio bruta. É um papel que desistiu de dar recados. Uma imitação da lavanderia com suas máquinas a seco e suas prensas a vapor. Um relatório do instituo nacional do comércio, ríspido mas ditoso, inconfessadamente ditoso. Nele eu sou eu e você é você mesmo. Todos nós. Digo tudo com ais à vontade. E recolho os restos das conversas, ambulância. Trottoir na casa. Umass tantas cismas. O terapêutico não se faz de inocente ou rogado. Responde e passa as chaves. Metálico, estala na boca, sem cascata. E de novo. (CESAR, 2013, p.123).

As luvas do *Luvas de Pelica* (1980), portanto, indicam essa negação da literatura enquanto espelho direto do real, ou confissão direta de um eu identificável. Pelo contrário, o livro é essa espécie de diário de bordo fragmentário, com diversas histórias desencontradas, labirinto de vozes, interlocução em suspensão. O poema aponta, portanto, para essa recusa de uma leitura psicologizante da literatura, pois, apesar de as informações e referências biográficas que o *Luvas de Pelica* (1980) carrega, a leitura não se esgota a partir da identificação das mesmas.




Voltemos, então, ao nosso objeto central de investigação a partir do conceito de abismo: a tensão existente entre as diferentes linguagens artísticas no livro em questão. Sobre o processo de escrita do *Luvás de Pelica* (1980), portanto, é importante destacarmos que o mesmo foi idealizado e escrito durante o mestrado em tradução de Ana Cristina César, na Inglaterra. Desse mesmo ano, é também *O Caderno de Portsmouth*, caderno de desenhos produzido pela poeta que só chegou a ser publicado anos depois, em 1993, pela editora Duas Cidades. Ao analisarmos as duas obras, podemos apontar que há uma relação fundamental entre as mesmas; poderíamos dizer, ainda, que o *Caderno de Portsmouth* (1980) funciona como uma espécie de obra integrante ao *Luvás de Pelica* (1980) e vice-versa. Flora Sussenkind, em seu célebre ensaio *Até Segunda Ordem Não me Risque Nada* (2007), já sugere essa correlação e realiza uma singular análise que vai de encontro ao que ela chama de “escrita como conversação”, ao propor uma leitura da poesia de Ana C.. “No seu processo de composição, *Luvás de Pelica* teve um interlocutor sem pauta, com escrita predominantemente não verbal, o *Caderno de Portsmouth*.” (p.62), afirma a autora do referido ensaio em relação às referências específicas a linguagem plástica que aparecem no *Luvás de Pelica* (1980).

Além do que Sussekind (2007) aponta, acerca do diálogo existente entre as linguagens verbal e não-verbal no processo de escrita realizado por Ana Cristina César; podemos notar, em uma das primeiras publicações do *Luvás de Pelica* (1980) - o qual consta no acervo do Instituto Moreira Salles -, que alguns excertos em linguagem verbal, presentes no *Caderno de Portsmouth* (1993), fizeram parte das primeiras edições do *Luvás de Pelica* (1980) quase que na íntegra – com pequenas alterações sintáticas e estruturais - e, posteriormente, foram cortados pela poeta nas edições seguintes; nos referimos, em específico, ao seguinte trecho:

Existe uma medida entre o descuido e a premeditação – trata-se do cuidado (floating attention). Daí escapam maps of England, birds, pessoas seguindo numa certa direção, bichos que vão virando gente, discretamente eróticos, desejando mancha transparente e diluída de aquarela cor-de-rosa, see? Medida exata entre o acaso e a estrutura. Aprender fazendo, baby. Começar pelas médias (daí pelas pequenas, depois para grandes). (CESAR, 1993, p.3).

O trecho supracitado, do *Caderno de Portsmouth* (1980), introduz tanto a sequência de desenhos abstratos que o compõe, como um tipo de orientação para



apreciação, quanto dialoga com a estrutura narrativa do *Luvras de Pelica* (1980) à medida em que, como já dito, está presente em uma de suas primeiras edições.

Para além, ainda, da estreita relação entre o livro e o caderno de desenhos, como pudemos constatar, *O Luvras de Pelica* (1980) nos apresenta uma reflexão profunda sobre o olhar enquanto ato em si mesmo. “Imagino a onipotência dos fotógrafos escrutinando por trás do visor, invisíveis como Deus”. (CESAR, 2013, p.56), afirma a voz poética ao pensar o ato fotográfico. E ainda: “O último quadro está inacabado, é esquisito porque quando entrei aqui pensei que essa história terminava num círculo perfeito.” (CESAR, 2013, p.57), observa uma outra voz já num *locus* representado por uma galeria de arte. “Prossigo meu desenho baixando ligeiramente a lâmpada por que a luz do dia escapa pela rua: uma fileira de patos opacos que escorrem pela página grosseiramente, esquecidos de tudo isso.” (CESAR, 2013, p.58); patos esses que também aparecem desenhados no *Caderno de Portsmouth* (1993), e possibilitam diversas leituras alegóricas enquanto imagem emblemática e recorrente.

Em linhas gerais, por fim, há duas passagens no livro que representam também o entrecruzamento e abismo entre as diferentes linguagens: a referência e descrição do quadro “A Origem da Via Láctea”, de Tintoretto que, não por acaso, encontra-se na National Gallery, em Londres. Essa referência apresenta-se como uma tradução intersemiótica em *mise en abyme*, pois, a partir da mesma, a narrativa se duplica para um outro momento de modo que uma obra da alta renascença estabeleça relação com a uma dicção simples e coloquial que descreve fatos banais e cotidianos. Ao final, a obra encerra-se com um “epílogo” que faz referência à linguagem dramática e desconcerta uma dicção clássica a partir de uma linguagem performática e teatral que revisita o diário em fragmentos e redireciona a obra ao lançar novas possibilidades de leitura: “Quem sabe não é exatamente aquele luva? No entanto temos aqui não apenas uma, mas o par; é muito delicado e contrasta com esse terno preto.” (CESAR, 2013, p.73); e é desse modo que a obra de Ana Cristina César, de maneira mais ampla, congrega essa tensão entre as artes, assim como carrega a tensão entre a fragilidade e o cruel, entre a delicadeza e todas as coisas em seu estado mais bruto.

Referências bibliográficas

BAL, Mieke. *On Meaning-Making: Essays in Semiotics*. Sonoma, CA: Polebridge Press, 1994.

CESAR, Ana Cristina. *Cadernos de Portsmouth*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CESAR, Ana Cristina, 1952-1983. *Correspondência Incompleta/ Ana C.*: organização Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda. – Rio de Janeiro: aeroplano, 1999.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

CESAR, Ana Cristina, 1952-1983. *Poética/ Ana Cristina Cesar*. – 1º ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DÄLLENBAH, Lucien. *Intertextualidades*. Trad Clara Crablé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RIAUDEL, Michel. A Fabrica de Identidade in: *Inimigo Rumor*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

SUSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada*. – os cadernos, rascunhos, e a poesia-em-vozes de Ana Cristina César. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

VASCONCELOS, Claudia. *Samuel Beckett e seus Duplos: Espelhos, Abismos e outras Vertigens Literárias*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

DIALOGOS ENTRE RITOS, ATOS E ARTES: O ESPETÁCULO ESTUDO PARA MISSA PARA CLARICE

Maria Betânia Almeida Pereira (FFP-
UERJ)¹

Resumo: o artigo empreende um diálogo entre a peça teatral *Estudo para missa para Clarice* (2016), de Eduardo Wotzik e *A hora da estrela* (1998), de Clarice Lispector. A par das especificidades da literatura e do teatro, as conexões interartes suscitam alguns pontos para a discussão: os limites da linguagem verbal; as corporalidades e a composição do gestual; os modos de ser dos campos artísticos.

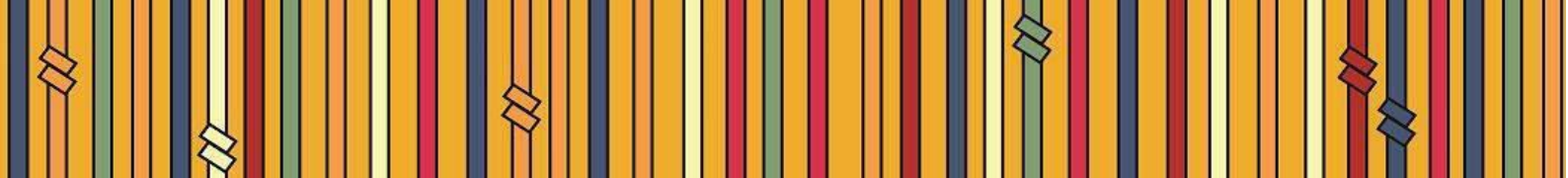
Palavras-chave: Literatura; Teatro; Diálogos intersemióticos; Clarice Lispector.

“Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida” (LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 1998, p. 11)

Estudo para missa para Clarice – um espetáculo sobre o homem e seu Deus é uma peça teatral dirigida por Eduardo Wotzik, cujo elenco apresenta-se composto pelo próprio Wotzik, atuando como protagonista, e as atrizes Cristina Rudolph e Natally do Ó. Com mais de cento e cinquenta apresentações entre Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Brasília, o espetáculo foi bem avaliado pela crítica e concorreu ao Prêmio Shell de Teatro na categoria iluminação, no ano de 2016. O trio em cena aparece com a seguinte configuração: o ator principal, espécie de sacerdote que domina a palavra na maior parte do espetáculo, e as duas mulheres que, na função de discípulas, assistem a tudo e seguem as ordens estabelecidas pelo arauto. São elas as recepcionistas do espetáculo; são as que estão para servir: dão testemunho das vivências e da iniciação ao mundo clariceano e *servem* para ouvir, *servem* para cantar.

Pode-se dizer que a peça faz jus ao título: estudo por conduzir o espectador ao universo de Clarice, por meio de crônicas, contos e romances, revitaliza temáticas caras à obra da escritora; o espetáculo mescla diferentes linguagens conexas à encenação. O termo *missa*, apesar de remontar aos ritos inerentes à celebração católica, subverte em boa medida o ritual, ao misturar ações e simbologias de outras cerimônias religiosas. Na verdade, a missa-espetáculo imprime um caráter de roteiro a ser seguido, por meio de um missal oferecido à plateia.

¹ Graduada em Letras (UFV), Mestre em Letras (UFF), Doutora em Literatura Comparada (UFF). Professora Adjunta do Departamento de Letras, da Faculdade de Formação de Professores, da UERJ. Contato: mbapereira@gmail.com.



No entanto, é preciso ter cautela ao tentar equacionar termos. Do início ao fim da peça, tudo sugere, nada possui caráter absoluto. *Estudo para missa para Clarice* propicia muitas chaves de leitura, mas a que propomos neste artigo, seria a de acompanhar, enquanto espectadores, alguns signos desencadeadores do diálogo interartes. Nesse sentido, pensamos, sobretudo, as conexões entre a peça e os textos clariceanos, especificamente *A hora da estrela*, último romance de Clarice, publicado em 1977. Cabe, porém, salientar que o ponto convergente para a discussão é o entrecruzamento de certa construção especular tanto em *A hora da estrela* quanto em *Estudo para missa para Clarice*, que engendra o diálogo profícuo entre as artes. Discutiremos assim três pontos desta construção estética de espelhamentos: os limites da linguagem verbal; os diálogos intersemióticos e as corporalidades existentes na composição do gesto e da voz.

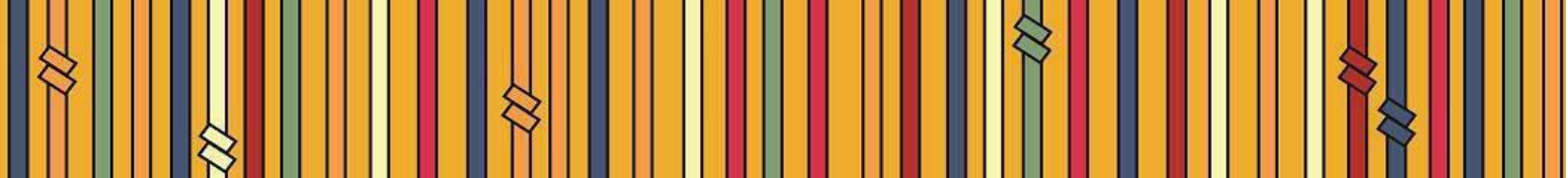
Ser outro ou ser o mesmo ou os limites da linguagem verbal

O autor, narrador e personagem Rodrigo S.M. se coloca em difícil empreitada ao perceber a complexidade da tarefa que é relatar a vida de Macabéa: “Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi?” (LISPECTOR, 1998, p. 12). Como falar de um ser, sem entrar em contato com a profundidade desse ser? Uma das formas que a narrativa sugere para lidar com esse impasse é criar um discurso em paralelo, capaz de estabelecer a junção entre o eu, ou os eus e o outro. Rodrigo S. M. se vê na figura de Macabéa e, ao falar da moça nordestina e o seu sentimento de perdição numa cidade toda feita contra ela, vai ao encontro da própria natureza do escritor Rodrigo, seus dissabores, angústias e questionamentos. Nesse aspecto, Marcia Lígia Guidin (1996) aponta o jogo de máscaras presente em *A hora da estrela*:

Temos um autor identificado e nomeado, Rodrigo S. M., que se confunde com a figura do narrador, escreve a história da personagem Macabéa. Ao narrar “as fracas aventuras” da personagem, ele fala de si mesmo, transformando-se, portanto, também em personagem do texto. Temos então a personagem narrada em terceira pessoa (ela, Macabéa) e um escritor-narrador-personagem narrando-se em primeira pessoa (eu, Rodrigo) (GUIDIN, 1996, p. 45).

E já sabemos de antemão, conforme a dedicatória da obra, que o heterônimo Rodrigo S. M. é na verdade Clarice Lispector.

No entanto, esse jogo de espelhos reforça os limites da linguagem, a precariedade



do signo linguístico na pretensão de “dar conta” de uma vida, no caso, de vidas, em *A hora da estrela*.

Na peça *Estudo para missa para Clarice*, a conjugação dos elementos que compõem o universo cênico: objetos, música, figurino, iluminação – além da performance dos personagens – corroboram para a riqueza do texto verbal. A par de suas especificidades, o espetáculo teatral também amplia o debate da precariedade do signo verbal ao apontar as potencialidades de outras semioses. Discutiremos no próximo tópico alguns apontamentos acerca da construção de intercâmbios possíveis entre as artes.

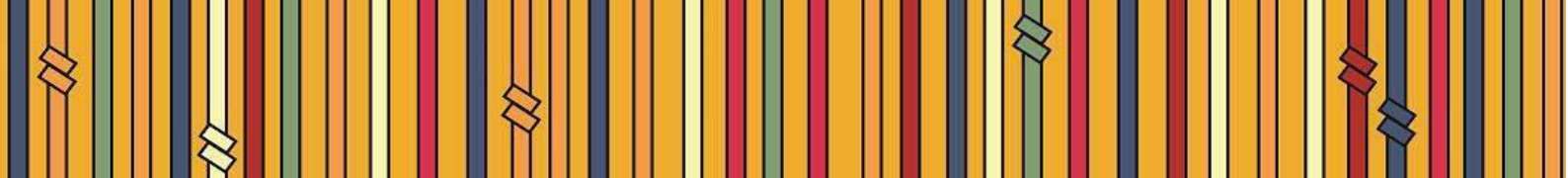
Diálogos intersemióticos

O texto inicial de *A hora da estrela*, “Dedicatória do autor”, elenca uma série de referências do campo musical, o que revela de antemão uma familiaridade do autor – na verdade Clarice Lispector – com esta linguagem artística. A alusão aos compositores músicos: Shumann, Beethoven, Bach, Chopin, Stravinsky, Debussy, Marlos Nobre, Prokofiev, Carl Off, Shöenberg e algumas de suas respectivas obras podem sinalizar o elo entre o romance e outras formas de arte. A contribuição de outras linguagens se faz necessária, pois revela o autor: “não aguento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé”. Para além das configurações e transmutações desse eu, o diálogo interartes favorece a tessitura narrativa na medida em que desvela os limites da palavra e amplia um debate fecundo.

Assim, o caráter de “livro inacabado porque lhe falta a resposta”, assinalado na dedicatória, vai ganhando outros contornos ao longo do romance, pois o leitor terá acesso a um texto permeado de conexões, cujo aparente vazio é preenchido pela riqueza da interlocução com as diferentes linguagens, tais como o teatro, a música, a pintura, a fotografia:

E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão. (...) Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta. (LISPECTOR, 1998, pp. 16-17).

O livro feito sem palavras e que provoca perguntas é similar aos objetos de arte, pois, por sua natureza polissêmica, tais objetos não se restringem a um enquadramento, passível de padronizações restritivas; antes, incitam o jogo interpretativo em que a liberdade permite os caminhos para a percepção e os diferentes olhares. A escritora Clarice Lispector tinha um apreço especial pelas artes, viveu em alguns momentos da



sua vida no exterior, por conta das atividades do seu marido diplomata. Em uma das cartas, enviada às irmãs, em 26 de novembro de 1945, relata as belezas indescritíveis que viu dos quadros de alguns pintores famosos. É interessante perceber a forma como ela se sentia impactada pelo contato com esses objetos:

Toda a minha angústia quando eu vejo coisas é que vocês não estão vendo comigo. E eu não sei descrever. Vi coisas de Michelangelo, de Botticelli, de Rafael, de Donatello que eu gosto mais do que Michelangelo, de muitos outros. Vi palácios da idade média, da renascença. Vi o palácio dos Médici, os aposentos deles, mil coisas. Tudo isso abafa e eu chegava a ter uma impressão de alívio quando sabia que uma certa galeria estava ainda fechada por causa da guerra porque isso me impedia de ver.

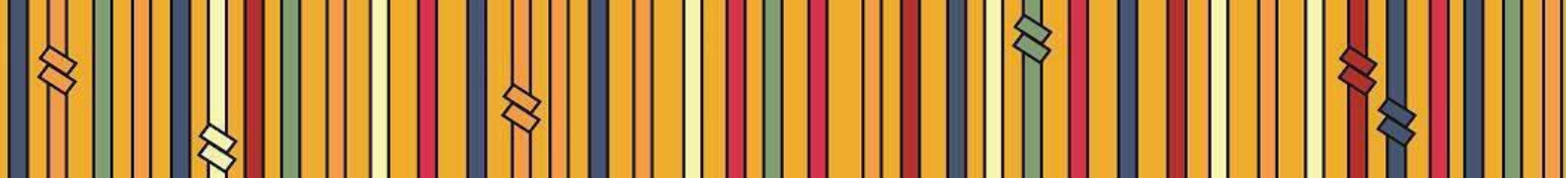
Todas essas coisas que eu vi me dão um certo tipo de experiência que talvez continue sempre indecifrável – uma pedra no caminho, diria talvez Carlos Drummond de Andrade (LISPECTOR, 2007, p. 98)

Conforme os estudos de Carlos Mendes de Sousa (2013), esta permanência do indecifrável vai trazer reflexos profundos na obra de Clarice. Especificamente, em *A hora da estrela*, tal permanência se encontra na própria forma da construção narrativa e no constante diálogo do texto com as outras artes. A experiência do indecifrável atestada pela visão que não dá conta de apreender as belezas artísticas comporá o tom da narrativa de Clarice; a presença do jogo metalinguístico em seu último romance reafirma que escrever também entra nesse rol do indecifrável: névoa úmida, sons, sombras, fotografia muda, silêncio, pergunta – metáforas apropriadas nos caminhos da ficção de Clarice.

O diretor e ator Eduardo Wotzik entra nos caminhos da ficção clariceana para compor o seu espetáculo-dança construído e pensado ao longo de quase uma década. Em 1999 dirigiu o monólogo que trazia textos da obra de Clarice, *Um ato para Clarice*, interpretado por Clarice Niskier. Em reportagem para o jornal Folha de São Paulo, Wotzik declara:

(...) gosto da ideia de que o teatro me permite estar sempre com a obra em movimento. De maneira que tenho perseguido por anos a melhor forma cênica de expor a beleza literária de Clarice. Por isso, o estudo no nome da peça (WOTZIK, in: *Folha de São Paulo*, 18/11/2016).

“A melhor forma cênica” de trazer os textos literários de Clarice para o público também estabelecerá conexões com outros campos artísticos. Assim, para além das inter-relações da literatura com o teatro, Wotzik, em seu *Estudo para missa para*



Clarice, dialoga com a dança, a música, o grafite e acena para outras possibilidades cênicas ao subverter rituais religiosos como a missa, compondo-a com celebrações ritmadas dos cultos de matrizes africanas, por meio da voz em consonância com a batida dos pés, simulando o ritmo dos tambores; parodia certas intervenções presentes em cerimônias de conversão de cultos evangélicos, de vertente neopentecostal, no exemplo das pessoas que se tornam clariceanas, como no depoimento comovente da moça que se converte ao ter contato com a leitura dos textos de Clarice.

A peça rica para análise provoca muitas reflexões tanto no âmbito da construção interna ao costurar os textos da obra da autora de *Perto do coração selvagem*, quanto nas questões de ordem de plasticidade, da organização dos objetos cênicos, das configurações performática dos atores etc. Vale, no entanto, discorrer um pouco sobre um ponto que ecoa no caráter especular tanto de *A hora da estrela*, quanto na peça teatral: a temática do corpo e alguns desdobramentos desse universo.

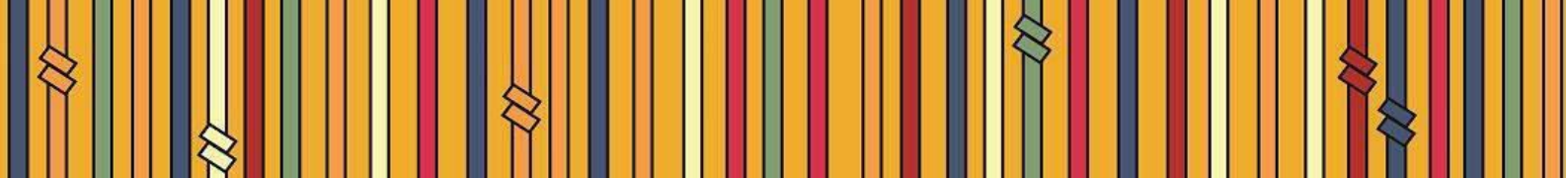
Corporalidades em ebulição: corpo do texto e corpo da voz

Em *Estudo para missa para Clarice*, o corpo do personagem protagonista entra em consonância com o corpo do texto clariceano, a mão que gesticula à procura da melhor palavra, com adequação à fala; o movimento circular das mãos acima da cabeça sugere os pensamentos em profusão, a difícil tarefa de dizer o indizível. Os fragmentos do texto da obra de Lispector seguem um fio condutor na encenação, não é descabido dizer que a peça é uma homenagem a escritora, uma celebração do seu pensamento de forma ritualística. A poética dos textos clariceanos se faz presentificada nas corporalidades em ebulição dos personagens e do público que participa da peça.

Haroldo de Campos (1992), no artigo intitulado “Introdução à escritura de Clarice Lispector”, afirmou a singularidade da autora de *Laços de Família*: a sua resistência ao dizer e ao dito, notadamente marcada por uma escrita que se escreve com o corpo. É importante ressaltar que para entrar na pele de Macabéa, Rodrigo S.M assinala em seu processo de escrita a necessidade da mutação do corpo para se adentrar na personagem:

Agora não é confortável: para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras para dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestirme de roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr no nível da nordestina. (LISPECTOR, 1989, p. 19).

O escritor desempenha o papel de ator ao se transfigurar em sua personagem



Macabéa, admite ser o trabalho custoso e nada confortável, em comparação metafórica vaticina que tal ação é como “apalpar o invisível na própria lama” (LISPECTOR, 1989, p. 19).

Rodrigo S. M. parece não querer a solidão em seu ofício, pois conclama a participação do leitor em sua tessitura narrativa, o protagonista de *Estudo para missa para Clarice* também convoca a plateia a interagir no jogo cênico.

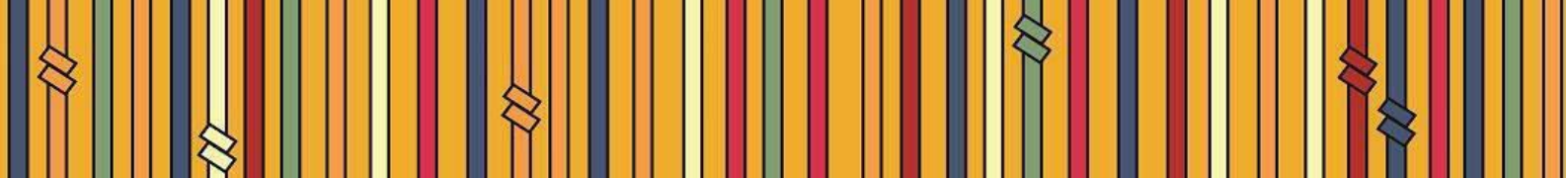
O público segue o roteiro da missa, responde em forma de jogral o diálogo entre Macabéa e Olímpico, presente no missal. A plateia canta, dança, rodopia, enfim compartilha as partes da encenação. Assim, o espetáculo revitaliza a ideia do coro no teatro grego. Aristóteles, em sua *Póetica* (2015) dizia que o coro também deve ser considerado como um dos atores, deve ser parte integrante do todo e parte na ação. Desta forma, pode-se dizer que a peça reafirma o pensamento de Antonin Artaud (2006) ao considerar o teatro enquanto momento ritualístico e mágico, em que o corpo transcende o humano:

Fazer isso, ligar o teatro à possibilidade da expressão pelas formas, e por tudo o que for gestos, ruídos, cores, plasticidades, etc, é devolvê-lo à sua destinação primitiva, é recolocá-lo em seu aspecto religioso e metafísico, é reconciliá-lo com o universo (ARTAUD, 2006, p. 77).

Estudo para missa para Clarice potencializa o destino primitivo, característica marcante do teatro, assinalada por Artaud, quando traz para o jogo teatral os cuidados dos elementos que integram as cenas: as performances gestuais, a seleção primorosa da música do compositor polonês Henryk Gorécki, os feixes de luz, o figurino, os objetos cenográficos – são todos prenes de simbologias no sentido de alargar as linguagens, de (in)corporar as cenas. Se todo esse conjunto semiótico viabiliza um campo polissêmico, provocando os espectadores a aguçar os cinco órgãos do sentido, é salutar perceber como a voz, elemento crucial na performance teatral, se apresenta.

O medievalista Paul Zumthor (1993), na sua obra *A letra e a voz*, atenta para as ligações funcionais entre a voz e o gesto, de maneira que “a palavra pronunciada não existe (como o faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo mais amplo”; para o estudioso, a voz revitaliza todo um contexto, “operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes” (ZUMTHOR, 1993, 244).

A junção peculiar da voz e do gestual amplia a perspectiva da performance. Em suas pesquisas, Zumthor salienta que Brecht criou para si a noção de *gestus*, “envolvendo, com o jogo físico do ator, certa maneira de dizer o texto e uma atitude



crítica do locutor quanto às frases que ele enuncia” (ZUMTHOR, 1993, p. 244). Assim, o gestual comunga com a voz e vice-versa. Recortando esse pensamento para a análise do espetáculo *Estudo para missa para Clarice*, elenco e espectadores corroboram para a composição do *gestus*. A atenção redobrada na expressão das vozes a desenhar os movimentos dos corpos indicam a riqueza e ao mesmo tempo a capacidade reveladora da magia do espetáculo, tanto nas partes mais monológicas da peça, quanto nas que exigem a participação da plateia:

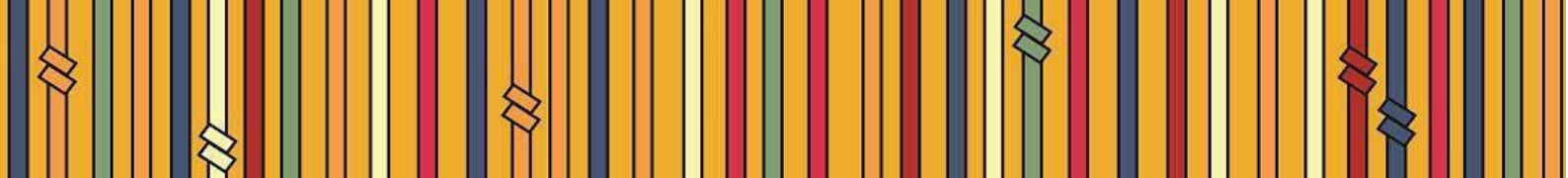
É sob esse ângulo de utilização mágica e de bruxaria que se deve considerar a encenação, não como o reflexo de um texto escrito e de toda a projeção de duplos físicos que provém do texto escrito, mas como a projeção ardente de tudo o que pode ser extraído, como consequências objetivas, de um gesto, uma palavra, um som, uma música e da combinação entre eles (ARTAUD, 2006, p. 81).

Não se pode mais falar apenas num diálogo entre duas artes: literatura e teatro, uma vez que dentro das estruturas internas das obras analisadas, as conexões não se circunscrevem apenas nesse circuito. Não se trata, portanto, de uma via de mão dupla, mas sim de trânsitos cujas bifurcações, linhas fronteiriças, estradas vicinais compõem os universos multifacetados desses caminhos. Se em *A hora da estrela*, a escrita sugere, desde o início da obra até o fim, a inevitável interseção com outras artes, a peça teatral *Estudo para missa para Clarice* não foge a esse atributo.

Considerações finais

Os campos artísticos, no dizer de Rancière (2009), são coisas do pensamento e podemos acrescentar que também são coisas de aprendizagens. As inter-relações das artes propiciam um campo de forças para o entendimento, pois aguçam tanto as nossas formas de pensar quanto os nossos sentidos. Dizer sim à vida é compactuar com o jogo do diálogo em que, tal como o coro do teatro grego, as vozes se unem como componentes estruturais da cena teatral. A arte nos ensina que o diálogo é mola propulsora para uma vivência mais condizente com as contradições e, portanto, mais humana.

Se perdermos a capacidade de dialogar, correremos o risco de ficarmos submetidos ao totalitarismo, discurso de voz uníssona, aprisionador de mentes e corpos, que embrutece os sentidos e arremessa o humano no véu da ignorância. E o véu da ignorância se fixa em momentos de interdição das artes, como os que tomam vulto no cenário brasileiro desse século XXI. A proibição de performances teatrais, de artes



plásticas ou de quaisquer manifestações artísticas sob a tutela da moral e dos bons costumes inviabiliza a abertura para o espaço *dialógico*, termo usado aqui na acepção bakhtiniana, propiciador das interações, dos embates, das muitas vozes.

Estudo para missa para Clarice dialoga com os textos da autora de *A maçã no escuro* e tal intercâmbio, estabelecido entre a peça e as obras clariceanas, revitaliza não só a produção literária, como também redimensiona e enriquece a forma de composição da cena teatral. Aprender com essas conexões interartes amplia o debate para entender os modos de constituição estética, os limites e a abrangência das linguagens artísticas. Essas articulações possíveis abrem caminhos em que o humano também se (re)vela na sua condição de precariedade, mas também de abundância.



Referências bibliográficas

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BARSANELLI, Maria Luisa. Espetáculo transforma escritos de Clarice Lispector em missa. Ilustrada. *Folha de São Paulo*, 18/11/2016.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. . 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

GUIDIN, Márcia Lúcia. *Roteiro de leitura: A hora da estrela*. São Paulo: Ática, 1996. LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Minhas queridas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

WOTZIK, Eduardo. *Estudo para missa para Clarice – um espetáculo sobre o homem e seu Deus*. Rio de Janeiro, Teatro Glauce Rocha, abril, 2017.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LITERATURAS E COMUNICAÇÃO MIDIÁTICA: DIÁLOGOS INTERSEMIÓTICOS E PRÁTICAS DE DUPLICAÇÃO SIMULADORA

Maria Isaura Rodrigues Pinto (FFP-UERJ)

Resumo: O presente estudo se propõe a refletir sobre o considerável grau de avizinhação entre o domínio literário e o domínio midiático na atualidade. O campo de investigação, atuando dentro de uma perspectiva intersemiótica, inclui questões referentes ao modo como escrituras recentes, entre as quais destacam-se a de Sérgio Sant'Anna e João Gilberto Noll, por várias vias, mantêm com a série literária e extraliterária relacionamentos que se inscrevem no sistema de simulação.

Palavras-chave: Literatura; Mídia; Simulação

O conceito de pós-moderno, como se sabe, tem-se mostrado ambíguo e suscitado discussões e controvérsias. E ainda, como já salientou Leyla Perrone- Moisés, em seu livro *Altas literaturas*: “Para baralhar a discussão, entre nós usa-se indistintamente pós-modernidade e pós-modernismo, este último por influência do inglês” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.180). Na verdade, há ainda hoje desacordo acerca do assunto. Segundo Sérgio Paulo Rouanet, “se o termo é tão indefinido, é porque reflete um estado de espírito, mais do que uma realidade já cristalizada” (ROUANET, 1986, p. 28).

O entendimento que, em geral, se tem do termo é o de que designa a nova consciência que envolve as transformações sociais, culturais e artísticas que vêm se processando, aproximadamente, a partir dos anos 60. Tais mudanças se manifestaram inicialmente, de forma mais acentuada, na arquitetura e expandiram-se, atingindo hoje diferentes formas de artes e correntes de pensamento. Dentre os aspectos que caracterizam o pós-moderno, destacam-se: o pluriculturalismo, o gosto pela repetição, a visão da disponibilidade do passado enquanto convenção. Tais fatores, que orientam algumas das tendências mais ativas das artes contemporâneas, indicando uma maneira de pensar própria da atualidade, podem ser encontrados nos textos de Sérgio Sant'Anna e de João Gilberto Noll, tanto na temática que adotam quanto na concepção técnico-visual que assumem.

Como atividade sociocultural, o pós-moderno corresponde ao modo de vida que passou a vigorar nas sociedades, em que atuam meios de comunicação massa, manipulando a realidade. Na contemporaneidade, o espaço público tomado pela comunicação midiática assume, enquanto dimensão simbólica, a forma do simulacro: imagem artificialmente realizada por meios técnicos de natureza variada. A simulação industrial, que se amplia com o desenvolvimento acelerado da tecnologia, define a experiência visual do sujeito nos dias de hoje, principalmente nas grandes cidades. A

imagem espetacular, não requisitando uma realidade externa para validá-la, baralha as linhas que separam o autêntico do inautêntico, real do irreal, modelo da cópia, o que ocasiona o apagamento da expectativa de verdade:

A cidade contemporânea, pós-moderna, não mais se define como espaço/tempo da produção mercantil (séc. XIX), mas como espaço/tempo da reprodução de modelos (produção serializada), de operações funcionais, mensagens, objetos, equações racionais, enfim de simulacros industriais cuja origem é a tecnologia da indústria, cujo referencial é o próprio discurso técnico científico e cujo “valor de verdade” é a eficácia, o bom desempenho (SODRÉ, 1990, p.25).

O império do simulacro é tão poderoso que a tendência é mesmo de dar maior importância à imagem do que à realidade; esta passa a ocupar um lugar secundário em relação ao simulacro que a constitui de forma nova no processo de simulação. É o que sugere ironicamente a seguinte anedota apresentada por Santos: “Que criança linda — disse a amiga à mãe da garota. — Isto é porque você não viu a fotografia dela a cores — respondeu a mãe!” (SANTOS, 1989, p.12).

Na perspectiva de Baudrillard, tem-se a situação final resultante de uma série de etapas que vão desde a busca de um espelhamento do real até a entrega ao êxtase da simulação, quando o ideal de “reprodução identificadora” é substituído pelo de “reprodução simuladora”: “Hoje toda a realidade cotidiana, política, social, histórica, econômica, etc., tem já desde agora incorporada a dimensão simuladora do hiper-realismo; vivemos em toda a parte já na alucinação “estética” da realidade” (BAUDRILLARD, 1996, p.128).

Ao liberarem simulacros que dispensam uma referência externa para a sua aceitação, os dispositivos tecnológicos atestam, em última análise, a diluição do ilusionismo (pretensão de uma equivalência entre o signo e o real). O esvaziamento do estatuto da referencialidade (princípio estruturador do modo de representar clássico) se faz notório no fascínio da imagem espetacular, sempre privada de autenticidade.

A crise da representação: o esvaziamento do estatuto de referencialidade

A partir das últimas décadas do século XVIII, a concepção de arte representativa (ou clássica, orientada por padrões herdados da antiguidade grega) começa a declinar, em face do impacto provocado pelos novos meios de reprodução: a impressão mecânica, a fotografia, o telégrafo. Referindo-se à questão, diz Kerstin Behnke:

(...) os sistemas de representação humana, particularmente a linguagem, considerados suficientes na época clássica, já não se mostram adequados à realidade e, desta maneira, o termo representação perde, enquanto forma de conhecimento, sua garantia universal relativa à ordem das coisas (BEHNKE, 1994, p.7).

A crise da representação sedimenta-se no final do século XIX e início do XX, com o surgimento de novas formas de linguagens técnicas: rádio, cinema, televisão etc. O progresso tecnológico, as teorias da comunicação e da informação e as novas técnicas de reprodução — funcionando como eixo de mudanças do novo contexto cultural com o qual o artístico entra em interação — originam questionamentos e promovem transformações nas formas de concepção estética, de produção artística e de recepção da obra de arte. O fazer poético, em sua busca de parâmetros adequados a esses tempos ditos modernos, destitui antigos caracteres escriturais de ordem absoluta e de referencialidade e exhibe os processos de elaboração da obra, elegendo-os para objeto de seu enfoque. Ao examinar o significado que o termo “moderno” ganha nesse momento, Raffaele Raja conclui:

O fato de o termo “moderno” adquirir no século XIX seu valor polêmico definitivo deve-se às enormes mudanças sociais que então se processavam; o progresso incubado pela Revolução Industrial gera binômios antinômicos cidade-campo (interior), indústria-agricultura, progresso-conservação, esquerda-direita, traduzindo-se — em termos ideológicos — em luta de classes e teorização da evolução dialética. O moderno é pela primeira vez oposto com rigor ao antigo (...) (RAJA, 1993, p. 50).

Desestabilizar os padrões da estética clássica, subordinada ao rigor da representação realista, foi a tarefa que se impôs a produção artística dessa época. Para a arte clássica, a obra abarca uma representação do real que remete à profundidade desse próprio real. Segundo esse ponto de vista, o processo narrativo é de base referencial. O romanesco centraliza suas atenções no sujeito-criador e na imitação, entendida como reprodução de uma essência, da qual o escritor estaria mais próximo, podendo assim evidenciá-la. Nesse sistema literário, a linguagem é planejada para, num desenvolvimento lógico-linear, garantir um discurso calcado na transparência, ou seja, no encobrimento de sua construção, de modo a realçar a aparência de verdade e promover a impressão de coerência espaço-temporal. Do ponto de vista da recepção, a arte-representação enseja seu consumo como leitura confortável que alimenta a atitude passiva do leitor.

A arte moderna (a que entra em vigência já no final do século XIX – pelo menos, na França, com Stéphane Mallarmé e, no Brasil, com Machado de Assis – e se estende até o meado do século XX) trabalha no sentido de reverter essa concepção. Empenha-se para dissolver o aspecto referencial da ficção, já que concebe o processo escritural como produto de linguagem e não como comunicação de um significado preestabelecido.

Assiste-se, assim, a uma mudança significativa: o núcleo da conceituação da arte migra do sujeito autoral para a linguagem, cujo sentido, sempre plural, não é mais concebido como sendo algo anterior, mas como algo que desponta de um trabalho discursivo, pleno de lacunas e espaçamentos, que implica o leitor como participante.

Walter Benjamin, no seu célebre estudo *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, indica que os meios técnicos de reprodução destroem automaticamente a aura (“aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que esteja” BENJAMIN, 1985, p.170), na medida em que põem ao alcance de todos cópias do objeto artístico. Diante da vigência da reprodução técnica, a arte perde o seu significado espiritual. A relação mística e mítica com a obra de arte, cuja crença atribui ao texto funções originais que tornam possível a palavra/expressão, proveniente do intercâmbio do artista com o divino, é irremediavelmente atingida. Na verdade, a desauratização da arte, que caracteriza sua mudança, é a evidência da liquidação da força do estatuto de representação da linguagem.

A repetição simuladora como princípio escritural

A nova prática de escritura, cultivada desde o final do século XIX, não deseja mais representar, mas simular. Esgarçado o espaço secular da representação, da plenitude referencial, a que estava restrita a arte pela episteme clássica, imperam as formas do simulacro, que a tradição, por longo tempo, desprestigiou. Esse novo regime se tornou, com a progressiva expansão da tecnologia das imagens, mais vigoroso na era pós-industrial.

Os conceitos da arte clássica (dita nobre) e da arte modernista (tida como individualizada) são colocados continuamente em questão por procedimentos escriturais que podem ser considerados as principais estratégias estéticas da literatura pós-moderna: o constituir-se como reivindicação imagético-cinematográfica e o adotar a repetição como atividade, na qual se detecta uma concepção de arte cujo processo de relações remissivas pode ser sintetizado na ideia baudrillardiana de reprodução simuladora.

Ao repetir, via leitura produtiva, padrões textuais herdados, a produção literária atual demonstra estar atuando na ordem dos signos, dos simulacros, e não na ordem de uma pretensa realidade, o que a coloca numa situação de proximidade com a produção técnica e com a artificialidade da paisagem citadina atual, reduzida à dimensão da imagem. Nesse sentido, argumenta Jair Ferreira dos Santos:

Temos aí a operação básica da pós-modernidade: a transformação da realidade em signo. Simulação=signo. A fórmula é o signo do jacarandá, o Monza na TV é signo do Monza na estrada. Mas e daí? Daí que, se o real é duro, intratável, o simulacro é dócil e maleável o suficiente para permitir a criação de uma hiper-realidade (SANTOS,1989, p.97).

A integração de expedientes múltiplos à escritura desdobra o estatuto da recepção: o texto não se doa apenas à simples leitura, mas também à assimilação visual, já que adquire, com o expediente de hibridização, uma conformação imagética. Logo, tem-se um outro mecanismo envolvido nessa prática: o texto ajustado à linguagem e às categorias da mídia, pode ser considerado, na sua versão “mediatizada”, como um processo tradutório, pois sua produção em linguagem verbal implica um percurso intersemiótico realizado a partir da participação de diferentes linguagens, submetidas a aproveitamentos diversos.

O movimento tradutório é considerado por Roman Jakobson como “transposição de um sistema de signos para outro” (JAKOBSON, 1975, p.72). Em conformidade com essa conceituação, ressalta Salman Rushdie que a etimologia da palavra tradução vem do latim, significando “transferir”, “transportar entre fronteiras“. (RUSHDIE apud HALL, 1997, p.96). É assim que a tradução intersemiótica é prática especialmente requerida no momento atual, em que a oscilação das linhas divisórias entre as linguagens constitui uma orientação relevante na cultura e nas artes. Segundo Eneida Maria de Souza:

O conceito de tradução, que há muito se tem infiltrado no campo da Teoria da Literatura, é um dos termos que tem enriquecido o campo literário e ampliado sua atuação. Seu sentido remete não apenas à prática usual da tradução, à transformação interlingual de um texto em outro, mas também ao processo de leitura e reescrita de um texto, aproximando-se do significado amplo da intertextualidade. Grande número de estudiosos confirmam a estreita aliança entre a operação tradutória e a apropriação (SOUZA, 1993, p.35,36).

A operação tradutória, compreendida como agenciamento intertextual, possibilita a agilização do princípio da transferibilidade, devido à migração que os constituintes discursivos efetuam dos contextos em que estavam inicialmente inseridos até ao novo espaço textual, onde, atualizados na forma de máscaras discursivas, geram efeitos de montagem/colagem. Segundo Júlio Plaza, a tradução, vinculada à atividade da leitura, caracteriza-se como “trânsito criativo de linguagens” (PLAZA, 1987, p.1).

Esse modo de construir a escritura torna patente a incorporação de procedimentos industriais pela narrativa literária. Numa resposta ao contato com a técnica, o trabalho com

a visualidade atualiza e reelabora recursos do cinema. O olhar do narrador como que se industrializa e, efetuando operação similar à de uma câmera cinematográfica, desliza pelas superfícies textuais.

Movimento óptico semelhante é empreendido pelo narrador-personagem do livro *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, em cujas linhas já se configura uma identidade voyeurística do narrador, ligada à prática industrial. A relação da literatura com as técnicas de reprodução audiovisuais alcança, no início do século XX, um ponto importante em dadas produções do movimento cultural e filosófico chamado Modernismo, como é o caso da escritura de Oswald. Em *Cadernos Plurais / 2*, Luís Costa Lima, apreciando a questão, destaca três determinações estéticas presentes no texto do autor mencionado: o fragmento, a montagem e a visualização. Veja-se o que diz o pesquisador: “a visualização, contudo, será propriedade de constante dominância. Porém, se há de ter cuidado de encará-la na rede formada pelas outras propriedades” (LIMA, 1991, p.18).

Considerando-se que a literatura atual reencena em outros termos esse diálogo, nele incluindo a apropriação indiscriminada do já visto e testado, o que vai interessar, no caso deste trabalho, é fornecer uma abordagem sucinta (como requer o momento) sobre o assunto, que contemple o rumo tomado por esse processo dialógico, ou seja: busca-se uma interpretação para o que esses fenômenos estão provocando na prática romanesca.

As manifestações artístico-literárias mais significativas deste tempo apresentam um projeto geral que resulta na reestruturação da figura clássica do narrador. A prática da escritura atual parece empenhada na reformulação da instância narrante. O mapeamento de textos de autores contemporâneos como Sérgio Sant’Anna e João Gilberto Noll torna patente isso e fornece material para a sua configuração. E como se caracteriza esse narrador? De que procedimentos discursivos se vale e de que modo o exame de sua atuação na cena discursiva faculta uma investida de proposta teórica que favorece o delineamento de vias do pós-moderno e da literatura por ele produzida?

O famoso ensaio de Silviano Santiago, intitulado “O narrador pós-moderno”, se ocupa dessas questões e oferece respostas para esses questionamentos. Observe-se a proposta de caracterização do narrador pós-moderno feita por Santiago, a partir da análise de contos de Edilberto Coutinho:

O espetáculo torna a ação representação. Dessa forma, ele retira do campo semântico da “ação” o que existe de experiência, de vivência, para emprestar-lhe o significado

exclusivo de imagem, concedendo a essa ação liberta da experiência condição exemplar de um agora tonificante, embora desprovido de palavra. Luz, calor, movimento — transmissão em massa. A experiência do ver. Do observar. Se falta à ação representada o respaldo da experiência, esta, por sua vez, passa a ser vinculada ao olhar. A experiência do olhar. O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa (SANTIAGO, 1989, p. 51).

Fica claro, nesse caso, que a narrativa se elabora a partir de um olhar que se projeta, transformando tudo em cenário, fachada. Rigorosamente, não se trabalha mais com um narrador que conta histórias, mas que mostra imagens. Nessa posição, a instância narrante adota o papel de *voyeur*, aquele que faz do ato de olhar seu principal propósito. É na experiência do olhar (e não mais das ações, da vivência) que se apoia a sua caracterização. Atuando nessa direção, o narrador como que incorpora a postura do cinegrafista. Ele seleciona e remonta cenas que são fragmentos de observação e lembranças, entrecortados de fantasias e ficções. A realidade, que o sujeito-câmera projeta, surge aos olhos do leitor mediatizada por simulacros de modelos literários e extraliterários. Esse narrador, representante do sujeito pós-moderno, sem espessura, exhibe-se ele próprio como tela, como um conduto de imagens.

Assim é que a visualidade, cabe ressaltar, está longe de ser um dado aleatório no universo ficcional de Sant'Anna e Noll, já que cumpre a finalidade de promover o efeito fílmico esperado. Em entrevistas concedidas, ambos deixam claro o vínculo de seu fazer literário com o cinema:

Sérgio Sant'Anna — Quando estava escrevendo *Amazona* e *A Senhorita Simpson*, eu visualizava aquilo em termos de imagens cinematográficas (SANT'ANNA apud TRIGO, 1994, p.9).

João Gilberto Noll — Escrevo com o desejo de estar fazendo cinema (NOLL apud MAUAD, 1992).

O hibridismo sígnico que toma conta do espaço contemporâneo — em que fronteiras foram diluídas — infunde-se nas escrituras, dotando a prática narrativa dos escritores de uma força imagética que atua decisivamente na recepção, abrindo espaço para que o leitor possa empreender um duplo olhar para o texto: por um lado, o olhar do leitor, ao identificar-se com o olhar-câmera do narrador, vale-se dele para olhar e assim assume o lugar da lente; mas, ao mesmo tempo é deslocado dessa posição e, mantendo uma certa distância, olha esse olho interposto entre ele e a imagem, observa seu desempenho. A manutenção desse paradoxo implica uma percepção oscilante entre duas posições: uma orientada pelo ilusionismo e outra orientada pelo anti-ilusionismo.

O narrador, por seu turno, acumulando funções é, concomitantemente, o olhar através do qual a perspectiva textual é repassada (olho-câmera) e ainda, apenas mais um olhar face ao espetáculo, já que também ocupa condição análoga ao do leitor. Como diz Santiago, “o narrador é todos e qualquer um diante de um aparelho de televisão” (SANTIAGO, 1989, p.52). A fala do narrador (Autor-Diretor) de *A tragédia brasileira*, recontextualizada como enunciado metalinguístico, exemplifica metaforicamente essa situação discursiva, na seguinte passagem:

Através da janela entreaberta do quarto de Roberto entrevê-se, então, o vulto do Poeta, voyeur oculto, a observar a menina, enquanto se começa a escutar, como se entoada por um coro longínquo de crianças, a canção: “Nessa rua, nessa rua tem um bos que. Que se chama, que se chama solidão. Dentro dele, dentro dele mora um anjo. Que roubou, que roubou meu coração.”

E é assim que a luminosidade a trespassar o interior do espaço cênico parecerá provir, agora, do quarto de Roberto, dos sentidos do Poeta. E seremos acometidos pela sensação de que a única perspectiva para se ver e ouvir o que se passa em cena é aquela dos olhos e ouvidos de Roberto, enquanto sentimos, com ele, um leve aroma de jasmim. Mais ainda do que isso, nos assaltará a sensação de “sermos Roberto”; de que o nosso coração, acelerado na taquicardia, é o coração dele, Roberto, enquanto ouvimos com ele os pezinhos de Jacira a pularem na calçada e depois no asfalto (...) E “sermos Roberto” é principalmente colarmos nossos olhos à fresta da janela para vermos Jacira (...) (SANT’ANNA, 1987, p.21).

Por consequência, capta-se logo a ideia de que a conduta da operação discursiva desse narrador, que “narra a ação enquanto espetáculo”, baseia-se num método de jogo que privilegia o cênico, pois, como diz Silviano Santiago:

O espetáculo torna a ação representação. Representação nas suas variantes lúdicas, como futebol, teatro, dança, música popular, etc.; e também nas suas variantes técnicas, como cinema, televisão, palavra impressa, etc. Os personagens observados, até então chamados atuantes, passam a ser atores do grande drama da representação humana, exprimindo-se através de ações ensaiadas, produto de uma arte, a de representar. Para falar das várias facetas dessa arte é que o narrador pós-moderno — ele mesmo detendo a arte da palavra escrita — existe (SANTIAGO, 1989, p. 51).

Em *A tragédia brasileira*, o elo de simulação com o teatro é incrementado. O livro é um exemplo emblemático dessa ligação. O próprio subtítulo romance-teatro já indica a atuação da escritura em via dupla. O processo textual transita indiferentemente entre os dois sistemas discursivos, na verdade, tensiona os limites dessas linguagens e os estende a outras. Assim, de um lado, têm-se a literatura, seus expedientes, seus instrumentos; do outro, em interação permanente com a prática literária, um corpo teatral fragmentado,

aberto a outros apelos. Manejos escriturais sintonizam ironicamente a narrativa com a dramaturgia trágica: a temática, envolvendo o aspecto da desgraça, motivada provavelmente por um erro imprevisto e involuntário — um motorista de caminhão atropela e mata uma menina, Jacira, num crepúsculo qualquer de 1962, no Rio de Janeiro — é o elemento coligativo que sugere a aproximação, embora o tratamento prosaico dado ao tema e à fragmentação da trama desestabilizem o esquema conflitivo, nos moldes tradicionais. A obra se abre à lembrança de um cultura clássica, cujo vestígio é reconstituído por meio do resgate irônico de caracteres padronizados. Efetua, nesse caso, um verdadeiro recolhimento de elementos do repertório trágico, que são transcontextualizados segundo o princípio do fragmentário.

Em Sant'Anna o jogo duplo entre literatura e teatro, entre prosa e palco acaba por conduzir a escritura a um envolvimento não menos estreito com o cinematográfico. Esse imbricamento de linguagens fica bastante evidente no pequeno texto introdutório de A tragédia brasileira, onde a mente do Autor-Diretor funciona como tela ou palco de uma peça imaginária a se processar:

Esta é a história de um espetáculo imaginário. Um espetáculo que poderia se passar, por exemplo, no interior do cérebro de alguém que fechasse os olhos para fabricar imagens e delas desfrutar, diante de uma tela ou palco interiores, como um sonho, só que não de todo inconsciente ordenado (SANT'ANNA, 1987, p.5).

Referindo-se à presença do cinematográfico na escritura, diz Luiz Macksen: “O tratamento não cronológico dos fatos se processa em ritmo narrativo rápido, de efeito cinematográfico, que a montagem teatral absorve e projeta rigorosamente” (MACKSEN, 1984, p.2). Teatro e cinema funcionam como duas camadas superpostas que sempre deixam visível a precedente. Há, na verdade, entre essas duas linguagens uma implicação recíproca, uma ressonância mútua

Elaborado em consonância com o princípio da transferibilidade, em *Hotel Atlântico*, de Noll, o episódio de abertura mostra cenas relacionadas a um misterioso assassinato ocorrido no hotel, onde o narrador-personagem fica hospedado por pouco tempo, antes de partir em sua viagem sem origem e rumo determinado. Valendo-se dos expedientes da segmentação e da visualidade, peculiares ao fenômeno cinematográfico, o texto simula um espetáculo fílmico. Assim é que, na sequência inicial do romance, constata-se a utilização do corte e da montagem. Em ritmo apressado, resultante da ausência de elos subordinativos, justapõem-se cenas que, articuladas, constituem a

sequência (Em linguagem cinematográfica, planos agrupados constituem uma cena, um conjunto de cenas forma uma sequência). O bloco faz lembrar em seu aspecto visual, uma “folha de montagem”, em que os fotogramas estão dispostos lado a lado. Devido à estrutura paratática do texto, é possível descrever a passagem como se fosse o roteiro de um filme, onde se percebe a enumeração de planos: Subi as escadas de um pequeno hotel na Nossa Senhora de Copacabana, quase esquina da Miguel de Lemos / Enquanto subia ouvi vozes nervosas e choro de alguém / De repente, apareceram no topo da escada muitas pessoas / Sobretudo homens com pinta de policiais, alguns PMs / Começaram a descer trazendo um banheirão de carregar cadáver / Lá dentro havia um corpo coberto por um lençol estampado / Fiquei parado num dos degraus, pregado à parede / Uma mulher com cabelos pintados muito louros descia a escada chorando / Ela apresentava o tique de repuxar a boca em direção ao olho esquerdo.

O levantamento do trecho por planos mostra que a narrativa, buscando captar o movimento de uma câmera, produz sucessivos deslocamentos de foco: primeiramente, vê-se uma figura humana, o narrador, que começa a subir os degraus do hotel. Introduz-se na cena a notação de uma percepção auditiva – ele ouve vozes nervosas e o choro de alguém. Ruídos e imagens se mesclam na preparação do clima de suspense que começa a ser delineado. O que se observa, em seguida, é um grupo de pessoas no topo da escada. O olho seletivo (olho-palavra) distingue possíveis policiais e PMs, incidindo, depois sobre o banheirão de carregar cadáver que está sendo conduzido pelas pessoas que começam a descer os degraus. Focaliza-se, então, o lençol estampado que cobre o corpo sem vida que é retirado do hotel. Posteriormente, a “câmera” passa a se ocupar de uma mulher de cabelos muitos louros tingidos que desce a escada chorando. Um close ressalta o pormenor do repuxar da boca em direção ao olho esquerdo. A função do recurso parece ser a de mostrar, através de ênfase dada aos lábios (que se movem involuntariamente), a tensão que se apossa da mulher diante do ocorrido. Contudo, em Noll, diferente do que acontece, em geral, nos filmes de suspense, o detalhe que se amplia na “tela” não irá desempenhar papel decisivo em outra sequência, ele é descartado, uma vez que a narrativa passa de um quadro a outro sem manter entre eles uma relação de continuidade.

Nas escrituras dos autores em questão, a mente-palco do narrador funciona como metáfora para a “sociedade do espetáculo” de que fala Santiago no estudo mencionado. Considerando-se que a realidade cotidiana atual, sob a ampliação dos efeitos da técnica teria se desnaturalizado, tornando-se a vida uma atividade cênica e o viver um contracenar,

as escrituras de Sant' Anna e Noll, articuladas com o seu tempo, se realizam como afirmação dessa progressiva ficcionalidade.

Já no livro de estreia dos escritores, uma visão da vida como espetáculo se incorpora ao olho-texto. Vejam-se os exemplos a seguir, extraídos, respectivamente, de *Os sobreviventes*, de Sant' Anna e *O cego e a dançarina*, de Noll:

Durante o jogo, Lívia se encostará no poste. Deixará que a luz ilumine seu corpo e fará uma pose de modelo. Eu acho mais que é de puta. Tudo isso é ideia de Otávio, ele está influenciando Lívia, querendo fazer dela um personagem. (...)

Tenho certeza de que ele presta a tenção ao papel que representa pra nós e pra Lívia. O papel que representa pra ele próprio (SANT' ANNA, 1997 a, p. 58,59).

Ninguém sabe que estou grávida do porteiro do convento, ninguém vê que saio pra me encontrar com ele no Bosque dos Desejos e lá eu canto nua os velhos sucessos de Sarita Montiel e ele me traz violetas com os olhos embaçados porque lembra de sua mulher morta, o viúvo chora até a hora em que nos decidimos. É tudo muito rápido. Mas logo depois eu começo a falar, conto pra ele da minha vida e sei que perpassa por ela um fio de ridículo que ele não entende porque não vê, mas não posso fazer nada, é assim que eu sei viver, sou freira sim, não renego minha raça dramalhonesca, mas ao mesmo tempo me situo entre feras que se agarram à vida possível porque de nada adiantam as regras que regem o bom senso. Sou audaciosa? Nem tanto: sou inteligente, só faço o que não aparenta. Quem duvidará de uma freira? (NOLL, 1991 a, p. 68).

Tem-se um tipo de texto em que pesa a capacidade de dissimulação dos narradores e dos personagens: um contínuo fingimento que replica o fingir ficcional. Nesse caso, a narrativa expõe a sua ficcionalidade, tornando-a coextensiva ao mundo exterior construído pela linguagem, que passa a ser apresentado ao leitor como cenário. Nesses universos ficcionais, a realidade circundante se mostra como um espaço de representação — uma série de palcos móveis — onde se encenam, consciente ou inconscientemente, múltiplos papéis, para si mesmo e/ou para os outros.

Referências bibliográficas

BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. Lisboa, Edições 70, 1996.

BEHNKE, Kerstin et al. Crises da representação. *Cadernos do Mestrado / Literatura*. Rio de Janeiro, UERJ, 1994.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1985.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, D.P&A, 1997.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1975.

- LIMA, Luis Costa (trad. e org.) *Oswald de Andrade – Estudo Crítico*. Rio de Janeiro, UFRJ, Cadernos Plurais, 1991.
- MACKSEN, Luiz. Esboço de uma proposta inovadora. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1984, Caderno B, p.2.
- MAUAD, Isabel Cristina. No palco, a fúria da poesia de Noll. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 de agosto de 1992, Segundo Caderno.
- NOLL, João Gilberto. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.
- _____. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro, Rocco, 1991.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- RAJA, Raffaele. *Arquitetura pós-industrial*. São Paulo, Perspectiva, 1993.
- ROUANET, Sérgio. A verdade e a ilusão do pós-modernismo. *Revista do Brasil: Literatura anos 80*. Rio de Janeiro, nº 5, 1986.
- SANT'ANNA, Sérgio. *A tragédia brasileira*. Romance-teatro. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987.
- _____. *Contos e novelas reunidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- _____. *O sobrevivente*, Belo Horizonte. Edições Estória, 1969.
- SANTIAGO, Silviano. (org.) O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da Letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- SODRÉ, Muniz. *A máquina de Narciso: televisão, indivíduo e poder no Brasil*. São Paulo, Cortez, 1990.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Traço crítico*. Belo Horizonte / Rio de Janeiro, UFMG / UFRJ, 1993.
- TRIGO, Luciano. O monstro com face humana. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1994, p. 9.

Capitu – perspectivas barrocas para uma leitura intersemiótica

Mariana Maciel Nepomuceno (PPGCOM/ UFPE)¹

Fábio Cavalcante de Andrade (PPGL/ UFPE)²

Resumo: Este trabalho busca apresentar a perspectiva do abismo intersemiótico presente na minissérie Capitu (2008) como uma possibilidade de revelação de aspectos que conferem autonomia à minissérie Capitu, de Luiz Fernando Carvalho, em relação ao livro Dom Casmurro, de Machado de Assis. Procuramos compreender a presença de uma estética barroca, de maneira metodológica, seguindo rastros desta sensibilidade como chave para entendermos não somente a minissérie Capitu, mas também a proposta estética do diretor Luiz Fernando Carvalho.

Palavras-chave: Intersemiose; adaptação; televisão; Machado de Assis


A visão da memória como uma espiral e a dinâmica de espelhamentos são elementos que serão observados neste trabalho para demarcamos a percepção da presença de abismos na narrativa e também uma maneira de pensar a minissérie Capitu (2008) sob uma perspectiva barroca. Para a construção deste olhar sobre a minissérie seguimos aproximações com obras artísticas de outros campos.

Se examinarmos atentamente a obra do século XVI / XVII do arquiteto barroco Francesco Borromini, por exemplo, vemos a presença da espiral como uma estratégia para enganar os olhos (*trompe l'oeil*) – não seria também a memória uma armadilha para o que enxergamos? A memória também é um espaço fantasmal. À memória não se atribuem certezas. O protagonista da obra que estudamos é apresentado como alguém que vive só, em uma casa, mostrada como um grande galpão decorado com poucos elementos. É nesta casa o lugar em que habita o que Bentinho pôde reconstruir do que viveu e onde também vivem “inquieta sombras”, que ele tenta afastar – Bentinho é assombrado pelo seu passado. A natureza da sombra³ é constituir-se da diminuição ou da total ausência de luz e é um elemento enfatizado pelos próprios recursos visuais utilizados na minissérie, um argumento para afirmar que o assombrado não é lúcido – Bentinho está no espaço do delírio.

¹Doutoranda do PPGCOM/ UFPE. Contato: nepomucenomariana@gmail.com

² Professor do Departamento de Letras e do PPGL / UFPE. Contato: faustofabio@hotmail.com

³Victor Stoichita fez o percurso da sombra nas Artes Visuais. Haveria a hipótese de que os gregos teriam chegado à pintura observando sombras humanas. “El carácter primitivo de la primera operación de representación, tal y como Plinio lo cuenta, se basa en que el origen de la imagen pictórica no sería el fruto de una observación directa del cuerpo humano y de su representación, sino de fijar la proyección de su sombra”. (STOICHITA, Victor I., 1999).




Quando Bentinho e Capitu estão em lua de mel e conversam sobre o retorno da viagem, vemos Capitu olhar-se diante de um espelho enquanto fala com o marido. A imagem parece uma aquarela e confunde: quantas Capitus há ali? A imagem permite visualizar a dinâmica de *trompe l'oeil*⁴ na minissérie Capitu a partir do espelhamento, sugerindo não só o caráter antiilusionista e autoreflexivo da minissérie, mas também uma sensação de instabilidade. Essa dinâmica fica evidente, novamente, durante a cena em que Capitu conversa com Bentinho sobre o retorno deles da lua de mel e a imagem dela no espelho chega a se confundir com a imagem “real”. Em outros momentos, é a imagem de Bentinho que está em xeque. No trecho em que Bentinho recebe notícias de José Dias sobre o adoecimento da mãe, por exemplo: vemos, por uma moldura, Capitu ao leito de Dona Glória, prestando-lhe cuidados. Vemos também Bentinho garoto aos pés da mãe, desesperado. Vemos, por último, Bentinho narrador, segurando a moldura que agora enquadra seu rosto. Na cena seguinte, ele está diante de um espelho pequeno de maquiagem enquanto afirma que contará sem pudores sua essência, “o bem e o mal”. A câmera mostra as mãos e o reflexo do rosto de Bentinho, delimitado pela superfície do espelho.

A recorrência de espelhos também intensifica a presença do narrador durante a minissérie. O espelho e o espelhamento é algo muito recorrente no barroco, basta lembrar obras como “As Meninas”, de Velásquez.⁵ O espelhamento é a chave para que duas estratégias aparentemente opostas sejam empregadas: 1) autonomia da minissérie diante do texto de Machado de Assis; 2) o desvelamento e a ampliação de características (a ironia, por exemplo) da obra machadiana que estão mais evidentes em outras obras, como Memórias Póstumas de Brás Cubas (1881). O espelho, por si só, é um mecanismo metonímico – reflete apenas parte e não o todo e só pode ser duplicado por outro espelho: “Do espelho não surge registro ou ícone que não seja um outro espelho. O

⁴A lente utilizada nas filmagens foi criada para passar a ideia de uma “imagem aquosa”. Ainda sobre isso, acrescentamos o que Afonso Romano Sant’Anna explica: “o espelho barroco, então, ao invés de simetria, passa a reproduzir tortuosidades; ao invés de objetividades, subjetividades. O espelho se converte em lente”, (SANT’ANNA, 2000, p. 43). Essa aproximação é interessante para pensarmos também a relação entre arte e verossimilhança no barroco.

⁵Sarduy considera a dinâmica de espelhamento mais uma das características diferenciais do processo de barroquização. O quadro As Meninas, de Velásquez, seria, para ele, “o momento em que o espelho se situa virtualmente fora da tela, retirando assim à superfície física do quadro, à tela no sentido literal da palavra, toda importância e impondo sua presença marginal”, (SARDUY, 1979, p. 84).




espelho, no mundo dos signos, transforma-se no fantasma de si mesmo, caricatura, escárnio, lembrança” (ECO, 1989, p. 37). Umberto Eco fala da diferença entre olhar-se no espelho, e saber diferenciar essa imagem virtual da imagem real, e imergir no espaço virtual do espelho, como a Alice de Lewis Carroll (ECO, 1989, p.14). Essa reflexão também se dá na dinâmica das relações entre passado e presente, posto que o passado é “essencialmente virtual” (BERGSON, 2010, p. 158).

Severo Sarduy considera a dinâmica de espelhamento mais uma das características diferenciais do processo de barroquização. O quadro “As Meninas” seria, para ele, “o momento em que o espelho se situa virtualmente fora da tela, retirando assim à superfície física do quadro, à tela no sentido literal da palavra, toda importância e impondo sua presença marginal” (SARDUY, 1979, p. 84). A obra possui aproximação com uma das cenas do primeiro capítulo da minissérie, na qual a família de Bentinho é introduzida ao espectador em marcação de cena que distribui os atores pelo salão com bastante similaridade com o quadro de Velásquez. Além desta citação ao artista espanhol, a recorrência de artifícios de espelhamento reafirma a aproximação entre a minissérie e o barroco naquilo que o barroco guarda de reflexo anamórfico do mundo, ampliando possibilidades de antiilusionismo vindos, contraditoriamente, do excesso de artifício – do exagero de recursos artesanais de cenografia.

Essa complicação oferecida pela aproximação do virtual e do real multiplica o personagem - o protagonista não tem unidade, ele é múltiplo de si mesmo⁶. Maffesoli fala do mecanismo de duplicidade, permitindo a imaginação no “prosáismo da vida diária” e concedendo espaço ao fascínio pelo ficcional cinematográfico ou pelo espetacular: “O duplo introduz a descontinuidade, o *non-sense*, a acentuação do presente”. Assim, a ficção seria “o duplo da vida cotidiana, no sentido mais forte do termo, aquilo que muitos pensadores ressaltaram e que aponta com força para o desejo de eternidade” (MAFFESOLI, 1984, p. 69-71). Maffesoli opõe o imaginal, o fantástico e o ficcional ao desenvolvimento progressista e produtivista. “As histórias de vampiros, fantasmas e monstros são excepcionais somente no quadro de uma visão de mundo normalizada, asséptica e igualada (...) Trata-se de um discurso paralelo ao discurso

⁶ A preparadora de elenco Tiche Vianna utilizou o princípio das máscaras durante os ensaios da minissérie Capitu Para Dom Casmurro, a principal máscara trabalhada foi a *Pantolonia*, da Commediadell’Arte, mesclando com a ideia de dândi vinda de Baudelaire (VIANNA, 2011). O uso de máscaras, para Maffesoli, remete à ideia da “multiplicidade do ser”, além de representar um “discurso que ultrapassa o indivíduo que o pronuncia”, (MAFFESOLI, 2003, p. 117).




político, científico, racional, e que, através dos rumores, dos mexericos, dos fantasmas, traduz a angústia coletiva do tempo que passa” (MAFFESOLI, 1984, p. 67)

Se a lógica aristotélica prima pela clareza e pela distinção assim como o classicismo; o barroco, para Michel Maffesoli, surge como uma resistência do imaginário que se opõe ao classicismo justamente pela sua complicação e pela sua indistinção. O classicismo é linear e estável. O barroco é pictural e sugere uma mudança interna constante (MAFFESOLI, 1996, p. 191-198). Exemplos dessa ideia de movimento podem ser percebidas tanto nas esculturas de Bernini quanto em obras de Aleijadinho.

A complicação, ou seja, a multiplicidade do barroco está também na forma como o tempo é compreendido – não mais de forma linear, mas espiralado, enrolado sobre si mesmo, imerso no presente. Maffesoli propõe um mito barroco, constituído por uma base constante dotada de múltiplas faces, que supõe perceber o mundo em espiral, em dobras, em intuições (MAFFESOLI, 1996, p. 190-201). O pensamento não é encadeado pela lógica. Exceder é uma maneira de ser. Não de garantir um lugar no mundo exatamente, até porque essa garantia de lugar pode ser um risco ao movimento e no barroco é preciso mover-se, nem que seja para dar voltas em torno de um mesmo ponto. Essa percepção do tempo em espiral é importante para enxergarmos a ligação do barroco com Luiz Fernando Carvalho, principalmente quando surge o tempo da memória, o tempo da imaginação, o tempo do sonho.

O barroco está relacionado à dinamicidade e ao múltiplo, operando com a força do “imaginal (imagens, imaginários, imaginação, aparência)”. (...) Trata-se menos do ‘barroco’ como conjunto artístico bem delimitado, que do barroco como tipo de sensibilidade (...), como alavanca metodológica para compreender o nosso tempo”, (MAFFESOLI, 1996, p. 188). Para Maffesoli, o espírito clássico pressupõe uma perspectiva histórica de compreensão do mundo enquanto o espírito barroco pressupõe uma perspectiva mítica, múltipla, pois o mito seria capaz de abrigar ideologias e atitudes diversas e até mesmo opostas e/ou heterogêneas, entretecidas numa mesma trama artística (MAFFESOLI, 1996, p. 216-224). “O barroquismo é um mito, ele está em perfeita congruência com a explosão do social e permite compreender sua lógica” (MAFFESOLI, 1996, p. 225).




O presente, na minissérie, aparece em um cenário vazio, sombrio, escuro, diferente dos tons claros das cenas que remetem ao passado de Bentinho. O próprio personagem tem uma postura curvada, o rosto está artificialmente pálido e ele, ao narrar sua história, visita as cenas – como um fantasma. No trecho em que ele conta quando estava em processo de criação de seu primeiro soneto, a marcação de cena e a iluminação favorecem que se veja Bentinho narrador como sombra do Bentinho adolescente. Bentinho parece um fantasma aprisionado, localizado fora do tempo, como uma assombração que atravessa os anos. O presente assombra o passado assim como o passado invade o presente em forma de delírio. Bentinho observa Capitu dançando entre homens representados por ilustrações impressas em papelão em tamanho real e lembra do período do Seminário, quando se agravaram os ciúmes de Capitu. Em Capitu, mesmo o delírio precisa do artifício.

Mecanismos barroquizantes

Severo Sarduy identificou mecanismos de barroquização a partir da Literatura, entrelaçados ao emprego ostensivo da metáfora. Para Sarduy, “o Barroco estava destinado, desde seu nascimento, à ambiguidade, à difusão semântica” (SARDUY, 197, p. 57). A metáfora, então, surge como recurso estilístico apto a incorrer em mascaramentos, analogias e demais formas de multiplicação sígnica, de fazer com que se diga mais do que se aparenta dizer. O excesso de metaforização traz como consequência a artificialização, processo que pode ser encontrado, em Capitu, transposto em mecanismos de substituição, proliferação e condensação.

De acordo com Sarduy, “o artifício barroco se manifesta por meio de uma substituição que poderíamos descrever no nível do signo”. O jogo temporal apresentado já na abertura da minissérie que ora exhibe imagens contemporâneas do Rio de Janeiro, ora recupera imagens do Rio ainda pouco urbano como se a cidade de hoje pudesse substituir a cidade de outrora e vice-versa. Estratégia semelhante é utilizada quando Bentinho e Capitu conversam em frente ao muro da casa da menina e o jardim não passa de desenhos feitos de giz e quando Tio Cosme sobe uma escada para montar um cavalo de madeira, não um animal de fato.

O processo de substituição difere do mecanismo de proliferação. Este pode ser visualizado pela persistência na minissérie de três versões distintas de Bentinho. Sarduy define proliferação barroca como o processo de “obliterar o significante de um




significado dado, substituindo-o não por outro, por distante que este se encontre do primeiro, mas por uma cadeia de significantes que progride metonimicamente e que termina circunscrevendo o significante ausente” (SARDUY, 1979, p. 62). A proliferação obedece a metonímia, como assim explica Sarduy:

A operação metonímica por excelência, a melhor definição do que é toda metáfora (...) essa transferência, esse trajeto em redor do que falta e cuja falta o constitui: leitura radial que conota, como nenhuma outra, uma presença, aquela que na sua elipse assinala a marca do significante ausente, esse que a leitura, sem nomeá-lo, em cada uma de suas voltas faz referência, o expulso, o que ostenta as pegadas do exílio (SARDUY, 1979, p. 65).

A proliferação, na minissérie, guarda proximidade com a “exuberância barroca” de *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa. No livro, “o significante ‘Diabo’ exclui do texto toda denominação direta (...) permite e suscita uma leitura radial de atributos, e esta variedade de atribuições que o distingue vai enriquecendo nossa percepção do mesmo, à medida que o adivinhamos” (SARDUY, 1979, p. 64). O mecanismo de proliferação estaria sendo usado, na narrativa de Rosa, para redimensionar o poder do significante em questão. Ao contrário do diabo em *Grande Sertão*, Bentinho é ubíquo. Na verdade, há um excesso de presença do protagonista, posto que em muitas cenas não é somente a sua versão enquanto narrador que está na tela, mas também as suas outras idades – adolescente e no começo da vida adulta. Isso fortalece o domínio dele enquanto senhor da narrativa que conta.

O terceiro mecanismo de metaforização barroca proposto por Sarduy é a condensação, cujo jogo nas artes visuais era “representado classicamente pelas diferentes variantes da anamorfose”. A justaposição de que trata a condensação e que Sarduy aproxima da “escritura cinematográfica” não possui valor de “simples encadeamento, mas de metáfora; insistindo em suas analogias, o autor cria uma tensão entre dois significantes de cuja condensação surge um novo significado” (SARDUY, 1979, p. 66-67). Na cena final da minissérie, Bentinho aparece travestido com elementos dos outros personagens – a barba de Escobar, roupas da mãe e de Capitu, etc. O figurino indicia a latência no narrador das características que compõem e que unificam outros personagens. Todos estão em Bentinho, todos são, de alguma maneira, criação de Bentinho.



O artificialismo também está aliado à junção de diversas linguagens para demarcar diferentes níveis espaciais da minissérie. Quando Bentinho imagina que o Imperador poderia dissolver a obstinação de Dona Glória de mandá-lo ao seminário, as imagens estão em sépia e o som remete às transmissões radiofônicas. O recurso mostra que a cena não passa de criação da mente de Bentinho. Em uma das visitas à família depois de já feito seminarista, Bentinho questiona José Dias sobre Capitu. O agregado responde que a moça está bem como sempre, alegre. O trecho seguinte, chamado “Uma Ponta de Iago” abre com a versão sexagenária do protagonista jorrando lágrimas em várias direções. Com o coração batendo em suas mãos, ele lamenta o quanto sofre enquanto Capitu parece indiferente à distância dele. Não há recursos de animação, efeitos especiais. É fácil para o espectador ver que as lágrimas esguicham de um pequeno equipamento colado na altura das têmporas do ator. O coração é um emborrachado liso vermelho, sem uma forma precisa. O barroco afasta, assim, a lógica da verossimilhança em favor da valoração do sentir e do artifício.

Na minissérie Capitu, a televisão abre portas para uma janela em que o mundo não é tal qual o vemos ao sair de casa e atravessar a rua ou como está contado nos jornais. Cede-se lugar ao espetáculo, a ilusão é tomada como proposição para um olhar diferente, mais solto, mais lúdico, assumindo-se pelo que é - mágica, fantasia, assombração, invenção, imaginação, ficção. O barroco oferece como perspectiva a ideia de espiral e do múltiplo como forma de olhar ampliado sobre as distâncias entre o livro de Machado de Assis e a minissérie dirigida por Luiz Fernando Carvalho.

Referências bibliográficas

BERGSON, Henri. 1990. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo, Martins Fontes. Eco

Maffesoli, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

_____. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

_____. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. São Paulo: Zouk, 2003.

Stoichita, Victor L. *Breve Historia de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela, 1999.

Sarduy, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Editora Perspectiva, 1979.



BARATAS EM REVISTA (S): O JOGO DE ESPELHOS NA FICÇÃO DE CLARICE LISPECTOR

Mariângela Alonso (USP/UENP)¹

Resumo: A presente pesquisa tem como objetivo a compreensão do procedimento narrativo da *mise en abyme* em obras de Clarice Lispector (1920-1977). No conto *A quinta história*, da coletânea *A legião estrangeira* (1964), a escritora constrói em poucos parágrafos variações sobre um mesmo argumento, uma espécie de desdobramento de histórias que se sucedem, a partir de um mesmo ponto: como matar baratas. Assim, baseando-se numa perspectiva de análise intersemiótica, buscaremos confrontar as versões de *A quinta história* nas revistas *Casa & Jardim* e *Senhor*, focalizando a *mise en abyme* como força seminal e questionadora da obra de Clarice Lispector.

Palavras-chave: *Mise en abyme*; Clarice Lispector; *A quinta história*


Revistas, diálogos e espelhos

O conto *A quinta história* surge pela primeira vez em outubro de 1960 na revista *Casa e Jardim*. Pouco se sabe a respeito da atuação de Clarice Lispector nesse periódico e quanto tempo durou sua colaboração. Além de Clarice, o periódico contou com textos de autores como Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e Mário Quintana (1906-1994).

Lançada em 1953 pela editora *Monumento*, *Casa e Jardim* foi uma das primeiras publicações sobre arquitetura, decoração e paisagismo no Brasil. A partir de 1965 passou a ser publicada pela editora *Fernando Chinaglia* e em 1998 foi comprada pela editora *Globo*. Em 1965 a grafia do título sofreu alteração, passando de *Casa e Jardim* para *Casa & Jardim*, formato conservado até hoje, pois a revista continua em circulação¹.

Dirigida ao público leitor da classe média, *Casa e Jardim* privilegiava a figura da “dona de casa moderna”, oferecendo-se como guia prático do lar num período em que o país passava por um acelerado processo de urbanização e industrialização. Acompanhando este contexto promissor da sociedade brasileira, a revista valorizou a arquitetura e os interiores modernos, viabilizando os liames entre o estilo de vida despojado e a funcionalidade de espaços e artefatos.

¹ Doutora em Estudos Literários pela Unesp/Fclar. Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo. É docente de Literatura Brasileira da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP). Contato: malonso924@gmail.com



A narrativa de *A quinta história* teve lugar na revista *Casa e Jardim*, surgindo na página 6 do número 69 da edição de outubro de 1960, em página inteira. Sem grandes recursos gráficos, o texto é diagramado embaixo de duas gravuras simples e dividido em duas colunas².

Em cotejo com as receitas anteriores (*Meio cômico, mas eficaz; Receita de assassinato de baratas*), o texto de *Casa e Jardim* apresenta variações, uma vez que surge já em formato de narrativa, embora continue valendo-se do receituário como mote. Tal formato implica uma classificação imprecisa, já que oscila entre o conto, a crônica e a receita em sua estrutura: “variações sobre um mesmo tema, como o *Samba de uma nota só*” (ROSENBAUM, 1999, p. 200).

Em consequência do critério adotado, há pontos a serem discutidos no cotejo entre as versões de *Casa e Jardim* e de *A legião estrangeira*. Indicamos os mais significativos. O primeiro ponto diz respeito à linguagem utilizada pela revista, como podemos notar no segundo parágrafo da crônica:

A primeira, ‘Como matar baratas’, começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como acabar com elas. Que misturasse, em partes iguais, açúcar, farinha e gesso. O remédio as atrairia como comida que também era. Morreriam. Assim fiz. Realmente morreram. [C.J]³

Na versão de *A legião estrangeira*, temos:


A primeira, ‘Como matar baratas’, começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como matá-las. Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de-dentro delas. Assim fiz. Morreram. [A.L.E]⁴

As passagens apontam para um nítido contraste entre a linguagem empregada. A primeira versão conta com a expressão “acabar com elas”, termo de fácil leitura e maior informalidade, em conformidade com a linguagem empregada pela revista; em contraste com a variação “como matá-las”, no emprego de uma linguagem mais bem acabada e um pouco mais formal na versão em livro. Nessa versão há o acréscimo de maior ênfase e detalhe quanto aos ingredientes empregados na receita. Assim, de “O remédio as atrairia como comida que também era” [C.J] passa-se a “A farinha e o açúcar as

² O texto foi reeditado no número 701, de junho de 2013, na edição especial de 60 anos da revista.

³ Abreviação da revista *Casa e Jardim*.

⁴ Abreviação de *A legião estrangeira*.



atrairiam, o gesso esturricaria o de-dentro delas” [A.L.E], salientando o papel infalível do gesso como elemento importante para favorecer o “crime”, ou seja, a estratégia maquiavélica de atrair para matar por dentro, o “de-dentro” dos insetos. Em contrapartida à indecisão seguida de afirmação contida com o verbo “morrer” no futuro do pretérito, “Morreriam” [C.J], a frase é mais definitiva na versão de 1964 ao empregar o pretérito perfeito: “Morreram.” [A.L.E]. Ambas as versões chamam a atenção para a execução do plano/receita na exímia morte das baratas: “Assim fiz. Realmente morreram” [C.J]; “Assim fiz. Morreram” [A.L.E].

A articulação do plano mortífero também sofre a variação quanto aos verbos e expressões utilizadas ao longo dos textos, como se nota em: “Foi na hora de fazer a mistura que elas se individualizaram” [C.J] para “Só na hora de preparar a mistura é que elas se tornaram minhas também” [A.L.E]. Embora a subjetividade esteja presente nas duas versões, há algumas diferenças quanto ao sentido das frases e ao tratamento da narradora em relação aos insetos. Na primeira situação salienta-se o sentido de particularidade dado aos insetos; na segunda ressalta-se ao sentimento de posse, que resultará na fusão da narradora com as baratas.

A versão de *Casa e Jardim* mantém a postura da narradora como espectadora dos fatos quanto à perseguição que esta empreende aos insetos. Como se nota com o verbo “testemunhar” na primeira pessoa do indicativo, em sinal de presentificação do ocorrido: “Testemunho o primeiro alvorecer de Pompéia” [C.J]. Na versão em livro, temos: “Sou a primeira testemunha do alvorecer em Pompéia” [A.L.E]. O substantivo “testemunha” parece indicar a situação de maior envolvimento da narradora como “primeira testemunha” do “espetáculo estético” metaforizado no enrijecimento das baratas mortas: “A estetização do mal invade o texto instaurando a desordem de uma estética do negativo” (ROSENBAUM, 1999, p. 203).

Segue-se a focalização dos insetos mortos com a entrada de uma frase incomum à versão em livro: “Uma, azulada, terá sentido: ‘quem olhar para dentro vira estátua de sal’ ”[C.J]. Na versão posterior há a compensação com:

Enquanto aquela ali, de antena marrom suja de branco, terá adivinhado tarde demais que se mumificara exatamente por não ter sabido usar as coisas com a graça gratuita do em vão: é que olhei demais para dentro de mim! É que olhei demais para dentro de... [A.L.E]

Mesmo com frases diferentes, mantém-se a marca de subjetividade do texto clariciano tanto na revista quanto no conto, uma vez que o texto salienta o olhar para “dentro”, para a interioridade. A dona de casa adentra ao desconhecido de si mesma, descobrindo-se criminosa e perversa frente à aparente banalidade da situação:

Teria eu então que renovar todas as noites o açúcar letal? como quem não dorme mais sem o ritmo de um narcótico. [C.J]
Eu iria então renovar todas as noites o açúcar letal? como quem já não dorme sem a avidez de um rito. [A.L.E]


O doce do açúcar atrai e contrasta com a amargura do plano letal, favorecendo a perversidade da situação. Nos dois trechos transcritos, os termos “narcótico” [C.J] e “rito” [A.L.E] apontam para o aspecto viciante da situação que envolve a narradora. Porém, essa situação será interrompida com a dedetização do lar nos dois textos: “E é por isso que hoje, com o orgulho da virtude, ostento secretamente no coração uma placa: Esta casa foi dedetizada” [C.J]. No que tange ao conto, agrega-se uma difícil escolha no ritual de purificação da narradora:

Áspero instante de escolha entre dois caminhos que, pensava eu, se dizem adeus, e certa de que qualquer escolha seria a do sacrifício: eu ou minha alma. Escolhi. E hoje ostento secretamente no coração uma placa de virtude: Esta casa foi dedetizada’ [A.L.E]

Um último ponto a ser considerado diz respeito ao final discordante dos textos:

A quinta história chama-se ‘Uma alma refeita’. Começa assim: queixei-me de baratas [C.J]
A quinta história chama-se ‘Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia. Começa assim: queixei-me de baratas [A.L.E]

Após declarar a higienização da casa, a narradora enuncia a quinta e “última” história, retornando o discurso ao início. A mudança em relação aos títulos das histórias indica uma diferença de tom em cada uma das versões. Na primeira versão, o título “Uma alma refeita” salienta a restauração da alma da narradora pela dedetização, ou seja, pelo “orgulho da virtude” [C.J], que converteu o ato de matar em ato higiênico. O título apresenta-se em linguagem adequada ao público que se dirige. Na segunda versão, o título “Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia” aponta para o deslocamento dos fatos narrados para uma instância mais filosófica, enigmática e transcendente, que deixa suspenso o próprio texto, uma vez que esta quinta história não é narrada, retornando à primeira. Aqui o direcionamento da linguagem é outro, sem



qualquer esforço por identificação ou proximidade com o leitor: “O título mais parece o de uma tese antropológica de embasamento filosófico” (KAHN, 2003, p. 115).

Ao tratar da relação obsessiva do extermínio das baratas, a crônica cumpre, num primeiro momento, a finalidade de um dos quesitos da revista, ou seja, prezar pelo bom funcionamento e manutenção da rotina doméstica, colocando em relevo a figura da dona de casa. Porém, ao longo do texto percebemos não só o simples extermínio dos insetos, mas já o desenvolvimento de uma relação sádica e obsessiva, que acaba por transformar a narradora personagem em sujeito de um gozo desconhecido: “Medo e rancor guiavam-me. Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe” [C.J].

Embora procurando escrever sob os preceitos de uma linguagem adequada ao público de *Casa e Jardim*, mais uma vez Clarice Lispector pratica a subversão de um gênero, deixando entrever um texto peculiar, numa espécie de laboratório para sua ficção, instigando a leitora “a refletir sobre si mesma e sobre a vida” (NUNES, 2006, p. 26).

Em abril de 1962, o conto *A quinta história* é publicado na revista *Senhor*. Conforme mencionamos, Clarice aí publicou alguns de seus contos mais representativos, como *Feliz aniversário*, *Uma galinha*, *A imitação da rosa*, *O búfalo*, entre outros. A colaboração da escritora em *Senhor* durou de 1959, ano de lançamento da revista, até meados de 1964, ano de seu fechamento.

Clarice Lispector adentra no universo de *Senhor* por meio do convite feito pelo jornalista Paulo Francis. No início as colaborações de Clarice Lispector seguiam por carta, pois a escritora residia nos Estados Unidos. Em 1959 Clarice separa-se do marido e retorna definitivamente ao Brasil, recebendo, com a atuação em *Senhor*, notoriedade e aceitação dos leitores.

É no número 4 da edição de abril de 1962 que desponta o conto *A quinta história*. Dividido em duas colunas na página de *Senhor*, a narrativa é diagramada junto à matéria de divulgação e apreciação dos livros *Redenção para Job*, de Aginaldo Silva (1943-) e *Histórias de menino*, de Jorge Medauar (1918-2003).

Comparada à publicação de *Casa e Jardim*, a versão de *Senhor* está mais próxima do conto presente em *A legião estrangeira*. Ao realizarmos o cotejo das duas versões verificamos algumas diferenças. Por exemplo, quanto à passagem abaixo, de *Casa e*

Jardim, que não foi mantida na versão de *Senhor*, tampouco na de *A legião estrangeira*:
“Uma, azulada, terá sentido: ‘quem olhar para dentro vira estátua de sal’ ”(CJ).

A discrepância também está presente no final das narrativas quanto ao título dado à “quinta história” em cada texto:

A quinta história chama-se ‘Uma alma refeita’. Começa assim:
queixei-me de baratas. [C.J]

A quinta história chama-se ‘Leibnitz e a transcendência do amor na Polinésia’. Começa assim: queixei-me de baratas. [SR]⁵


A propósito desse ponto, é preciso levar em conta a natureza e o público de cada um dos periódicos. A escrita acompanha os direcionamentos de cada uma das publicações, possibilitando-nos um olhar crítico para o enredo. No primeiro caso, o título “Uma alma refeita” coaduna-se com os propósitos de *Casa e Jardim*, que privilegiava a figura da dona de casa e o seu zelo pelo bom funcionamento do lar; a revista atua, portanto, por meio de uma linguagem simples ao trazer um título claro, de fácil entendimento, o qual salienta a limpeza e dedetização da casa. Ostentando uma placa de virtude pela dedetização e morte dos insetos, a dona de casa terá a “alma refeita”.

A mesma placa será ostentada no segundo caso, mas, visando um público mais diferenciado, a linguagem joga com um título de teor mais filosófico e enigmático, avesso a qualquer simplicidade, exigindo maior alcance e reflexão por parte dos leitores, uma vez que a sofisticação de modos e pensamentos era um dos imperativos da revista *Senhor*. Por isso, “Leibnitz e a transcendência do amor na Polinésia”.

De modo semelhante à versão de *Casa e Jardim*, a de *Senhor* apresenta a repetição desdobrada da estrutura, espécie de espiral obsessiva, que, operada pela *mise en abyme*, ajusta-se ao eterno retorno das baratas, em clara representação simbólica do “próprio mal que habitaria a alma humana” (ROSENBAUM, 1999, p. 203). Em meio ao aspecto trivial de uma cena doméstica, a narradora depara-se com o estrangeiro de si mesma frente aos insetos.

Pode-se dizer que a versão presente em *Senhor* apresenta uma maior riqueza de detalhes em relação à primeira, de *Casa e Jardim*, uma vez que se caracteriza pelo processo de expansão. Tais detalhes seriam reaproveitados na versão em livro de *A legião estrangeira*. Assim, o tema comum das baratas é compreendido em sua dinâmica

⁵ Abreviação da revista *Senhor*.



por representar uma cadeia de movimentações, cujas retomadas permitem constatar, num “mesmo desenho”, a metamorfose e ao mesmo tempo a permanência de elementos temáticos. Essa dinâmica é marcada pelo prosseguimento e tem por base a similaridade, a homotetia⁶ textual. A complexidade dessa escrita põe em cena a própria relação da obra literária com os processos intertextuais de transformação e transgressão: “[...] a intertextualidade não só condiciona o uso do código, como também está explicitamente presente ao nível do conteúdo formal da obra” (JENNY, 1979, p. 6).


Pela continuidade temática que apresentam, as versões de *A quinta história* propiciam um elo na cadeia da obra clariciana, que desembocará na narrativa de *A paixão segundo G.H.*⁷ Nos termos propostos por Laurent Jenny (1979), estaríamos diante do princípio de reiteração localizado entre um determinado conteúdo e sua expressão. Segundo o estudioso, a sensibilidade dos leitores em relação à repetição pode variar em função de fatores culturais e mnemônicos, bem como aos objetivos e preocupações formais dos escritores: “Os modos de leitura de cada época estão, igualmente inscritos nos respectivos modos de escrita” (JENNY, 1979, p. 7).

Não constituindo exemplos de formas prontas e acabadas, as versões fornecem um efeito estético e lúdico aos leitores. O sentido, desdobrado e ampliado do conto de Clarice Lispector aponta para o processo da “transposição”, termo reivindicado por Julia Kristeva em relação ao entendimento da intertextualidade: “[...] transposição, que tem a vantagem de precisar que a passagem dum a outro sistema significativo exige uma nova articulação do tético – da posicionalidade enunciativa e denotativa” (apud JENNY, 1979, p. 13). Como um sistema de signos, o circuito dos contos claricianos viabiliza a retomada, o prolongamento textual e por sua vez, a apropriação dos leitores. Não é diferente do que afirma Lucien Dallenbach quanto à reflexividade dos textos *en abyme*:

Em outras palavras, menos imagéticas, um enunciado reflexivo só se torna tal pela relação de desdobramento que ele reconhece com um ou outro aspecto da narrativa – o que, concretamente, equivale a dizer que a emergência dessa relação depende, de um lado, da apropriação progressiva da totalidade da narrativa e, de outro, da aptidão do decodificador em efetuar as substituições necessárias para passar de um registro a outro. (DALLENBACH, 1977, p. 63, tradução nossa)

⁶ Princípio da matemática que designa uma espécie de “[...] transformação geométrica que altera (por ampliação ou redução) o tamanho de uma figura, mas mantém as características principais, como a forma e os ângulos”.

⁷ Cf. ALONSO, Mariângela. *O jogo de espelhos na ficção de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2017.



As considerações de Dallenbach remetem à própria natureza abrangente da *mise en abyme*, uma vez que o elemento reflexivo pode espelhar o conjunto do enredo, estendendo-se além do enunciado aos processos de enunciação e código narrativos: “uma reflexão é um enunciado que remete ao enunciado, à enunciação ou ao código da narrativa” (DALLENBACH, 1977, p. 62, tradução nossa). De forma lúdica, o processo ocorre na obra de Clarice Lispector com as versões de *A quinta história* em que o *mix* de textos indica um conjunto ou ciranda temática que se complementa em muitos sentidos, desde a composição dos receituários de como eliminar baratas até a narrativa de *A paixão segundo G.H.* Sustenta-se aqui a perspectiva do texto como um mosaico vertiginoso, cujas origens concentram-se em si mesmas, na continuidade do ato de escrever/reescrever semelhante ao ato da serpente que devora a própria cauda, em movimento de eterna busca ou conclusão impossível.

Conclusão:

A iterabilidade tem lugar privilegiado na obra clariciana, cujos procedimentos corroboram uma ficção errática, em constante tecimento. A peculiaridade deste aspecto é destacada por Yudith Rosenbaum ao abordar a fatura de *A quinta história*: “[...] trata-se de uma ‘repetição diferencial’, pois o retorno parece carregar em si o germe do que se renova” (1999, p. 203). A repetição sistemática surge, portanto, como o elemento primordial para a escritora pensar a própria obra: “[...] a repetição me é agradável, e repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoada diz alguma coisa” (LISPECTOR, 1999, p. 240).

Nesse sentido, a repetição atua como um dos desafios à obra clariciana ao mesmo tempo em que invoca a compreensão do texto, lançando a ele um olhar mais crítico e diferenciado. Como bem observa Compagnon: “[...] interpretar um texto é sempre, inevitavelmente, com a identidade, produzir a diferença, com o mesmo, produzir o outro: descobrimos diferenças sobre um fundo de repetições” (1999, p. 68). E assim lembramos a resposta da autora ao ser questionada sobre as obras que mais a aproximavam do público jovem. Ao discutir os contrastes da recepção de *A paixão segundo G.H* por um professor e uma moça de dezessete anos, afirma:

Suponho que entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato. Tanto que o professor de português e literatura, que deveria ser o mais apto a me entender, não me

entendia... E a moça de dezessete anos lia e relia o livro. Parece que eu ganho na releitura, não é? O que é um alívio⁸.

Escritas sob o signo da espiral, as obras que compõem o *corpus* desta pesquisa trazem imagens difusas e inesperadas de um jogo de espelhos invertidos. O que resta desse jogo é o próprio sujeito, com seus conflitos diante de si e do mundo.

Referências:

- ALONSO, Mariângela. *O jogo de espelhos na ficção de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2017.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- DALLENBACH, Lucien. *Le recit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Intertextualidades – Revista de Teoria e Análises Literárias*. Tradução do original *Poétique – Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires* por Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, n. 27, 1979, p. 5-49.
- KAHN, Daniela Mercedes. Possibilidades e limitações da narrativa em *A quinta história*, de Clarice Lispector. *Magma: Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP. n. 8. 2003. p. 111-119.
- LISPECTOR, Clarice. A explicação que não explica. In: LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 238-240.
- _____. *A quinta história*. *Senhor*. n. 4, abril, 1962.
- _____. *A quinta história*. *Casa e Jardim*. n. 69, outubro, 1960. p. 6.
- NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas e outras páginas*. São Paulo: Senac, 2006.
- ROSENBAUM, Yudith. As metamorfoses do mal em Clarice Lispector. *Revista USP*. São Paulo, n. 41, março/maio 1999, p. 198-206.

⁸ Entrevista concedida a Júlio Lerner em fevereiro de 1977.

UM LABIRINTO SEM CENTRO: *CITIZEN KANE*, POR JORGE LUIS BORGES

Palmireno Moreira Neto (UNICAMP)¹

Resumo: A partir de uma resenha de *Citizen Kane* publicada por Borges na revista *Sur* em 1941, o artigo analisa a forma como o interesse do escritor argentino pelos temas da memória e da identidade atravessa a sua avaliação inicial da obra de Orson Welles. Nesse percurso, “Funes el memorioso”, conto de Borges publicado no ano seguinte à escrita da resenha, é relido como resposta a uma dificuldade fundamental identificada pelo escritor na narrativa construída pelo cineasta norte-americano.

Palavras-chave: Jorge Luis Borges; “Funes el memorioso”; Orson Welles; *Citizen Kane*; Memória e identidade

I

“*Citizen Kane* (cuyo nombre en la República Argentina es *El ciudadano*) tiene por lo menos dos argumentos. El primero, de una imbecilidad casi banal, quiere sobornar el aplauso de los muy distraídos” (COZARINSKY, 1981, p. 68).² A observação é feita por Jorge Luis Borges em 1941 na revista *Sur*, publicação na qual escrevia sobre cinema desde o início da década de 1930. O primeiro dos argumentos identificados por ele é bastante conhecido. Trata-se da trajetória de Charles Foster Kane, da sua elevação a uma das posições de maior prestígio na sociedade norte-americana até o momento no qual percebe a nulidade da sua vida.

Se o primeiro argumento não impressionava o escritor argentino, o segundo parecia menos banal: “El segundo es muy superior. [...] El tema (a la vez metafísico y policial, a la vez psicológico y alegórico) es la investigación del alma secreta de un hombre, a través de las obras que ha construido, de las palabras que ha pronunciado, de los muchos destinos que ha roto.” Essa investigação recorrerá a um procedimento de desconstrução da série cronológica, método que Borges associa ao romance *Chance* (1914), de Joseph Conrad, e ao filme *The power and the glory* (1933), de William Howard. Assim, através de uma “rapsodia de escenas heterogêneas, sin orden cronológico”, Orson Welles apresentaria, “abrumadoramente”, “infinitamente”, alguns fragmentos da vida de Kane. Caberia ao espectador, por sua vez, montar o quebra-cabeça.

Para Borges, entretanto, a operação mental de reconstituição da imagem de Charlie Kane a partir das frações apresentadas por Welles seria inviável: “Al final comprendemos que los fragmentos no están regidos por una secreta unidad: el aborrecido Charles Foster

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

² Exceto quando houver indicação contrária, as citações de excertos da resenha de Borges nesta seção do artigo podem ser consultadas na mesma obra, p. 68-70.

Kane es un simulacro, un caos de apariencias.” Assim, ele conclui: “En uno de los cuentos de Chesterton – *The head of Caesar*, creo – el héroe observa que nada es tan aterrador como un laberinto sin centro. Este film es exactamente ese laberinto.” A avaliação do escritor argentino é fatal. *Cidadão Kane* estaria condenado às empoeiradas prateleiras da história do cinema junto a algumas obras de Griffith e Pudovkin que, embora aclamadas pela crítica, “nadie se resigna a rever”. Entediante, o filme sofreria de gigantismo e pedantaria.

A resposta de Welles viria mais de 40 anos depois, durante uma conversa com Henry Jaglon:

I always knew that Borges himself hadn't liked it. He said that it was pedantic, which is a very strange thing to say about it, and that it was a labyrinth. And that the worst thing about a labyrinth is when there's no way out. And this is a labyrinth of a movie with no way out. Borges is half-blind. Never forget that (JAGLOM, 2013, edição digital).³

O último comentário, certamente irônico, é também injusto. A resenha do filme foi escrita em 1941, quando os problemas de visão de Borges ainda não eram tão graves. Percebemos isso na própria resenha, em uma observação a respeito da profundidade de campo que marca a fotografia de *Cidadão Kane*: “Hay fotografías de admirable profundidad, fotografías cuyos últimos planos (como en las telas de los prerrafaelistas) no son menos precisos y puntuales que los primeros.” Além disso, Orson Welles demonstra não ter compreendido com exatidão a crítica do escritor argentino. De fato, Borges considerou o filme pedante, mas não propriamente um labirinto sem saída.

Ao que parece, o diretor norte-americano também ignorava o mea-culpa realizado por Borges. Em uma entrevista a Richard Burgin publicada em 1969, o escritor argentino reconheceu Welles como o inventor do cinema moderno: “I saw *Citizen Kane* when it first came out. I didn't like it. I thought it was an imitation of Joseph von Sternberg. Von Sternberg did it better. Then I saw it again and I said, well, Orson Welles has invented the modern cinema. I think it's a very fine film” (BURGIN, 1969, p. 84). Nos anos seguintes, Borges retomou a questão em diversas entrevistas e insistiu no seu erro inicial de avaliação. Certamente, a consagração internacional de *Cidadão Kane* pode ter influenciado a

³ Welles prossegue: “But you know, I could take it that he and Sartre simply hated *Kane*. In their minds, they were seeing – and attacking – something else. It's them, not my work. I'm more upset by the regular, average, just-plain critics” (JAGLOM, 2013, edição digital). Nesse excerto, o diretor norte-americano refere-se a uma resenha também desfavorável de *Citizen Kane* publicada por Sartre em 1945: “Le stylo d'Orson Welles me rappelle certains poèmes, certains romans de l'élite new-yorkaise: il a, comme diraient les Goncourt, 'l'écriture artiste'. Et c'est peut-être un rare mérite, aux États-Unis, que d'avoir l'écriture artiste. Mais nous, nous mourrons d'être trop artistes. Nous avons L'Herbier, Epstein, Gance, Dulac, Delluc. L'écriture artiste, aujourd'hui encore, est responsable de certaines lenteurs chez Carné et même chez Delannoy. *Citizen Kane* n'est pas pour nous un exemple à suivre” (SARTRE, 2012, p. 184-185).

reformulação do seu juízo. Mais crível, entretanto, é a possibilidade de o escritor argentino ter compreendido as vinculações entre o filme e o seu próprio trabalho.

II

Em junho de 1942, menos de um ano após a publicação da resenha de *Citizen Kane* em *Sur*, Borges publica “Funes el memorioso” em *La Nación*. Incluído na segunda parte de *Ficciones* (1944), o relato é apresentado pelo narrador, um argentino que frequentava a margem oriental do rio Uruguai, como um testemunho que seria reunido a outros depoimentos sobre um personagem comum: “Me parece muy feliz el proyecto de que todos aquellos que lo trataron escriban sobre él; mi testimonio será acaso el más breve y sin duda el más pobre, pero no el menos imparcial del volumen que editarán ustedes” (BORGES, 2011, p. 781).⁴ Esse aspecto memorialístico é antevisto na própria abertura do conto:

Lo recuerdo (yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto) con una oscura pasionaria en la mano, viéndola como nadie la ha visto, aunque la mirara desde el crepúsculo del día hasta el de la noche, toda una vida entera. Lo recuerdo, la cara taciturna y aindiada y singularmente remota, detrás del cigarrillo. Recuerdo (creo) sus manos afiladas de trenzador. Recuerdo cerca de esas manos un mate, con las armas de la Banda Oriental; recuerdo en la ventana de la casa una estera amarilla, con un vago paisaje lacustre. Recuerdo claramente su voz; la voz pausada, resentida y nasal del orillero antiguo, sin los silbidos italianos de ahora. Más de tres veces no lo vi; la última, en 1887...

Fragmentária e vacilante, a rememoração inicial é também estratégica. Antecipa, por contraste, a excepcionalidade de Funes, o personagem que motiva, tal como anuncia o narrador posteriormente, a escrita do relato. Difere também da lembrança do seu primeiro encontro com o personagem (“Mi primer recuerdo de Funes es muy perspicuo”, afirma no parágrafo seguinte), quando retornava a cavalo de uma estância em Fray Bentos e um primo que o acompanhava perguntou as horas a um conhecido: “Faltan cuatro minutos para las ocho”, respondeu Irineo Funes, um morador da região a quem atribuíam a habilidade de “saber siempre la hora, como un reloj”.

Cerca de três anos depois, ao voltar à cidade uruguaia, o narrador descobre que o “cronométrico Funes” sofrera um acidente. Ficara aleijado após cair de um cavalo e encontrava-se sobre um catre condenado à imobilidade. Aparentemente, restara-lhe somente a distração diária dos entardeceres, quando era carregado até a janela: “Dos veces lo vi atrás

⁴ Em uma anedota, tal imparcialidade é reivindicada devido às diferenças culturais na região do Rio da Prata e à exterioridade do narrador em relação ao universo do personagem: “Mi deplorable condición de argentino me impedirá incurrir en el ditirambo – género obligatorio en el Uruguay, cuando el tema es un uruguayo” (BORGES, 2011, p. 781). As citações do conto realizadas nesta seção podem ser conferidas na mesma obra, p. 781-787.

de la reja, que burdamente recalca su condición de eterno prisionero”. Durante essa estada, o narrador, que havia levado a Fray Bentos alguns livros para prosseguir nos seus estudos de latim, recebe de Funes um pedido inusitado: “el préstamo de cualquiera de los volúmenes, acompañado de un diccionario ‘para la buena inteligencia del texto original, porque todavía ignoro el latín’.” Cético em relação às ambições do candidato a latinista, o narrador lhe envia alguns dos seus livros. São exatamente eles que justificam o seu último (e mais surpreendente) encontro com Funes. Na noite anterior ao seu retorno a Buenos Aires, o narrador nota a ausência das obras e decide buscá-las.⁵

Ao encontrar Funes deitado sobre a cama, ouve dele o relato dos eventos que sucederam ao acidente. Após recobrar a consciência, antes mesmo de notar a consequência irreversível da queda em seu corpo, Funes percebera que a realidade, presente e pretérita, desdobrava-se em máximos detalhes: “el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales.” Era agora o detentor de uma percepção e de uma memória extraordinárias:

Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del 30 de abril de 1882 y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que sólo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción del Quebracho. Esos recuerdos no eran simples; cada imagen visual estaba ligada a sensaciones musculares, térmicas, etcétera. Podía reconstruir todos los sueños, todos los entresueños. Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero. Me dijo: “Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo.” Y también: “Mis sueños son como la vigilia de ustedes.” Y también, hacia el alba: “Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras.” Una circunferencia en un pizarrón, un triángulo rectángulo, un rombo, son formas que podemos intuir plenamente; lo mismo le pasaba a Irene con las aborascadas crines de un potro, con una punta de ganado en una cuchilla, con el fuego cambiante y con la innumerable ceniza, con las muchas caras de un muerto en un largo velorio. No sé cuántas estrellas veía en el cielo.

⁵ Contabilizando o encontro inicial, as duas vezes que afirma ter visto Funes próximo à janela e a conversa derradeira, podemos questionar a aritmética do narrador (“Más de tres veces no lo vi; la última, en 1887...”), exposta na abertura do relato. Mais razoável do que creditar esse erro de cálculo a um ato falho do escritor, é considerar o “erro” como uma representação da instabilidade da memória mediana do narrador. É exatamente essa falibilidade que justifica a sua escolha pelo discurso indireto no excerto final do conto: “Arribo, ahora, al más difícil punto de mi relato. Éste (bueno es que ya lo sepa el lector) no tiene otro argumento que ese diálogo de hace ya medio siglo. No trataré de reproducir sus palabras, irrecuperables ahora. Prefiero resumir con veracidad las muchas cosas que me dijo Irene. El estilo indirecto es remoto y débil; yo sé que sacrifico la eficacia de mi relato; que mis lectores se imaginen los entrecortados períodos que me abrumaron esa noche.”

Recolhido aos cômodos da casa, Funes dedicava-se a exercícios mnemônicos cujas descrições assombram o narrador. Entre eles, estava a criação de um sistema numérico no qual a representação de cada elemento independesse da representação dos demais: “En lugar de siete mil trece, decía (por ejemplo) *Máximo Pérez*; en lugar de siete mil catorce, *El Ferrocarril*; otros números eran *Luis Melián Lafinur*, *Olimar*, *azufre*, *los bastos*, *la ballena*, *el gas*, *la caldera*, *Napoleón*, *Agustín de Vedia*.” Até aquele momento, essa diligência nomeadora já havia concebido vinte e quatro mil unidades para o improvável sistema: “No lo había escrito, porque lo pensado una sola vez ya no podía borrarsele.”⁶ Da mesma forma, Funes projetou um idioma no qual cada ser, animado ou inanimado, possuiria um nome próprio. Desistiu, no entanto, pois o empreendimento lhe pareceu “demasiado general, demasiado ambiguo”. Essa aversão à generalização implicava uma consciência íntima da singularidade das coisas: “En efecto, Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado.” Por fim, fracassou também ao tentar catalogar as próprias recordações: “Pensó que en la hora de la muerte no habría acabado aún de clasificar todos los recuerdos de la niñez.”

III

Na escrita de “Funes el memorioso”, Borges não ignorou a longa tradição dos estudos sobre a memória. Entre os livros que o narrador afirma ter emprestado a Funes, estava a *Naturalis historia*, de Plínio. Da vasta obra elaborada dentro das fronteiras do Império

⁶ Para Beatriz Sarlo, a tentativa de Funes de encontrar correspondentes diretos para o sistema numérico indo-arábico estaria fundamentada em uma concepção de tradução que pressupõe a correspondência exata entre códigos distintos. Essa concepção dependeria da crença na possibilidade de substituição irrestrita de objetos por palavras: “[...] el sistema imaginado por Funes revela las dificultades de traducción de un código a otro. Funes trata de traducir y su intento se basa en la creencia de que los sistemas son perfectamente análogos y que nada se pierde en el pasaje de uno a otro. El narrador piensa exactamente lo opuesto: traducir siempre implica *traspapelar*, descolocar, divergir: si esto no se entiende, caemos en la trampa, tendida por una fe ingenua, de la identidad última de los lenguajes. Por su parte, el realismo se apoya en la ilusión de que la representación directa (el intercambio de objetos por palabras) es posible y de que las palabras se adaptan bien a los requisitos de esa sustitución. La traductibilidad completa y la representación transparente pasan por alto el problema suscitado por las diferencias entre la lógica del discurso y de eso que se presenta como la realidad de la literatura. Así, ‘Funes el memorioso’ es, por una parte, una parábola tragicómica acerca de las posibilidades y los obstáculos de la representación. Por la otra, se interroga sobre si es posible narrar el tiempo, el espacio, la conciencia y el mundo *sin cortes* (es decir: sin el recurso a la elipsis). O, para nombrar otra paradoja que le gustaba a Borges: ¿tiene sentido un mapa de China tan grande como China?” (SARLO, 2001, edição digital). Seguindo Sarlo, Júlio Pimentel Pinto complementa: “Da mesma forma que Borges não acredita numa identidade intrínseca ao texto [...], também não defende a ideia de que o real seja plenamente acessível e diretamente representável, noções centrais para que Funes elabore seu projeto. À ilusão realística do personagem, Borges opõe a necessidade de perceber a realidade como construção. Resta a Irineo Funes a inevitável reprodução, supostamente real, supostamente baseada num tempo contínuo e eterno, tempo divino. Para Borges, o tempo da representação certamente é outro: limitado e humano, fragmentado, esse tempo da experiência constitui a memória não como reprodução exata do passado, mas sobretudo como (re)constituição – invariavelmente imaginativa – dos tempos idos, com suas persistências e esquecimentos. Nesses termos, a memória não pode prescindir de sua face obscura, mas fértil: o esquecimento. Funes, porém, o desconhece” (PIMENTEL PINTO, 2001, p. 127-128).

Romano no primeiro século da era cristã, Funes escolheu um parágrafo para receber o narrador quando este fora recuperar os volumes: “Resonaron las sílabas romanas en el patio de tierra; mi temor las creía indescifrables, interminables; después, en el enorme diálogo de esa noche, supe que formaban el primer párrafo del capítulo XXIV del libro VII de la *Naturalis historia*” (BORGES, 2011, p. 783). Além da referência precisa, o narrador indica também o tema do capítulo selecionado por Funes: “La materia de ese capítulo es la memoria; las palabras últimas fueron *ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum*” (BORGES, 2011, p. 783). Na *História Natural* de Plínio, esse excerto latino encerra um breve comentário a respeito de alguns homens de memória extraordinária na Antiguidade e sobre a elaboração da mnemotécnica:

Memoria necessarium maxime vitae bonum cui praecipua fuerit haut facile dictu est tam multis eius gloriam adeptis. Cyrus rex omnibus in exercitu suo militibus nomina reddidit, L. Scipio populo Romano, Cineas Pyrrhi regis legatus senatui et equestri ordini Romae postero die quam advenerat. Mithridates duarum et viginti gentium rex totidem linguis iura dixit, pro contione singulas sine interprete adfatus. Charmadas quidam in Graecia quae quis exegerit volumina in bibliothecis legentis modo repraesentavit. ars postremo eius rei facta et inventa est a Simonide melico, consummata a Metrodoro Scepsio, *ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum* (PLÍNIO, 1989, p. 562 e 564, grifo nosso).⁷

Alguns dos prodígios mnemônicos citados por Plínio, assim como os nomes do inventor e do aperfeiçoador da mnemotécnica, são evocados por Funes no início do seu relato: “Ireneo empezó por enumerar, en latín y español, los casos de memoria prodigiosa registrados por la *Naturalis historia*: Ciro, rey de los persas, que sabía llamar por su nombre a todos los soldados de sus ejércitos; Mitrídates Eupator, que administraba la justicia en los veintidós idiomas de su imperio; Simónides, inventor de la mnemotecnia; Metrodoro, que profesaba el arte de repetir con fidelidad lo escuchado una sola vez” (BORGES, 2011, p. 784). Para Funes, era surpreendente que tais casos pudessem despertar a admiração alheia.

⁷ “As to memory, the boon most necessary for life, it is not easy to say who most excelled in it, so many men having gained renown for it. King Cyrus could give their names to all the soldiers in his army, Lucius Scipio knew the names of the whole Roman people, King Pyrrhus’s envoy Cineas knew those of the senate and knighthood at Rome the day after his arrival. Mithridates who was king of twenty-two races gave judgments in as many languages, in an assembly addressing each race in turn without an interpreter. A person in Greece named Charmadas recited the contents of any volumes in libraries that anyone asked him to quote, just as if he were reading them. Finally, a ‘memoria technica’ was constructed, which was invented by the lyric poet Simonides and perfected by Metrodorus of Scepsis, *enabling anything heard to be repeated in the identical words*” (PLÍNIO, 1989, p. 563 e 565, grifo nosso).

Após o acidente, sentia que havia despertado de um sonho, que havia superado uma dificuldade fundamental. Vivera dezenove anos de cegueira, de surdez, de esquecimento.⁸

Por meio da citação desse excerto da *História Natural*, Borges alude ao conjunto de técnicas desenvolvidas para a superação do esquecimento: a mnemotécnica. Tal como é apresentado no comentário de Plínio, e reiterado por Funes, a invenção da arte da memória é regularmente remontada ao poeta Simônides de Ceos (ca. 557-467 a.C.). A justificativa para tal distinção é uma anedota reproduzida por Cícero e Quintiliano e repetida em diversos estudos sobre a *ars memoriae*. Na Grécia, por volta de 500 a.C., Simônides teria sido contratado pelo pugilista Scopas para escrever um hino que louvasse uma de suas vitórias esportivas. No entanto, o encômio não teria agradado Scopas completamente, pois o poeta teria dedicado dois terços do hino ao elogio dos deuses gêmeos esportistas Castor e Pólux. Por essa razão, Scopas teria entregue a ele apenas um terço do valor combinado, advertindo-o que deveria cobrar o restante dos deuses incluídos na homenagem. Ainda de acordo com a historieta, a dívida de Castor e Pólux não tardaria a ser paga. Durante o banquete de celebração da vitória, Simônides seria chamado para fora do salão e, ao retornar, encontraria Scopas e os demais convidados soterrados pelo desabamento do teto da câmara. Poucado pelos deuses, o poeta ajudaria a identificar os corpos mutilados recorrendo à lembrança do local onde cada convidado estava sentado (WEINRICH, 2001, p. 29-31). Essa proeza de memória visual, ou pelo menos o relato de tal feito, asseguraria a ele a posição, referida no conto de Borges, de iniciador da arte da memória.⁹

Além da menção explícita a Simônides, a comparação de Funes entre a sua memória excepcional e um “vaciadero de basuras” (BORGES, 2011, p. 785) remete indiretamente ao inventor da mnemotécnica. Segundo outra anedota contada por Cícero, o poeta grego teria oferecido o ensinamento dos preceitos da *ars memoriae* a Temístocles (ca. 524-459 a.C.), que teria rejeitado a proposta afirmando preferir o aprendizado de uma arte do esquecimento. Para Cícero, a recusa poderia ser justificada pela notória capacidade mnêmica do político e general ateniense, cujo espírito retinha tudo aquilo que nele era vertido (WEINRICH, 2001,

⁸ Nesse ponto, Borges inverte a lógica apresentada por Plínio, que menciona casos singulares de esquecimento posteriores a episódios traumáticos: “Also no other human faculty is equally fragile: injuries from, and even apprehensions of, diseases and accident may affect in some cases a single field of memory and in others the whole. A man has been known when struck by a stone to forget how to read and write but nothing else. One who fell from a very high roof forgot his mother and his relatives and friends, another when ill forgot his servants also; the orator Messala Corvinus forgot his own name” (PLÍNIO, 1989, p. 565).

⁹ A respeito da *ars memoriae* na Antiguidade Clássica e da sua preservação durante a Idade Média, ver YATES, 2007, p. 17-109.

p. 31-34). Embora Funes não se queixe de sua nova condição, e até mesmo a louve,¹⁰ a imagem que utiliza permite entrever, assim como no caso de Temístocles, a angústia proporcionada por uma memória superpovoada.

Mais de dois milênios após a morte do general ateniense, o excesso de memória, tormento individual de Temístocles, seria apontado por um filósofo alemão como a marca de uma época. Na *Segunda Consideração Intempestiva (Da utilidade e desvantagem da história para a vida)*, publicada em 1874, Nietzsche acusa os estudos históricos desenvolvidos no seu tempo de promoverem a imobilidade e o encantamento fútil do mundo:

Certamente precisamos da história, mas não como o passeante mimado no jardim do saber, por mais que este olhe certamente com desprezo para as nossas carências e penúrias rudes e sem graça. Isto significa: precisamos dela para a vida e para a ação, não para o abandono confortável da vida ou da ação ou mesmo para o embelezamento da vida egoísta e da ação covarde e ruim. Somente na medida em que a história serve à vida queremos servi-la. Mas há um grau que impulsiona a história e a avalia, onde a vida define e se degrada: um fenômeno que, por mais doloroso que seja, se descobre justamente agora, em meio aos sintomas mais peculiares de nosso tempo (NIETZSCHE, 2003, p. 5).

Essa obra de Nietzsche, da qual havia um exemplar na biblioteca do escritor argentino com trechos sublinhados e anotações manuscritas (KREIMER, 2000, versão digitalizada), foi provavelmente mobilizada durante a construção de “Funes el memorioso”. Pelo menos, vários pontos de convergência entre o ensaio de Nietzsche e o conto de Borges foram identificados por Roxana Kreimer (2000, versão digitalizada).¹¹ Na *Segunda Consideração Intempestiva*, Nietzsche evoca inclusive a imagem da memória absoluta para condenar a supervalorização da história: “Pensem no exemplo mais extremo, um homem que não possuísse de modo algum a força de esquecer e que estivesse condenado a ver por toda parte um vir-a-ser: tal homem não acredita mais em seu próprio ser, não acredita mais em si, vê tudo desmanchar-se em pontos móveis e se perde nesta torrente do vir-a-ser: como o leal discípulo de Heráclito, quase não se atreverá mais a levantar o dedo” (NIETZSCHE, 2003, p. 9). Tal estado, nota Kreimer (2000, versão digitalizada), não diferiria da condição de Funes após o acidente: um homem memorioso e inerte.

¹⁰ “Llevaba la soberbia hasta el punto de simular que era benéfico el golpe que lo había fulminado...” É o que dizem ao narrador ao relatarem o acidente. Em outro trecho, o próprio Funes corrobora o informe: “Poco después [do acidente] averiguó que estaba tullido. El hecho apenas le interesó. Razonó (sintió) que la inmovilidad era un precio mínimo. Ahora su percepción y su memoria era infalibles” (BORGES, 2011, p. 782 e 784).

¹¹ Embora Borges não mencione a *Segunda Consideração Intempestiva* em “Funes el memorioso”, há uma referência a Nietzsche no início do conto: “Pedro Leandro Ipuche ha escrito que Funes era un precursor de los superhombres, ‘un Zarathustra cimarrón y vernáculo’; no lo discuto, pero no hay que olvidar que era también un compadrito de Fray Bentos, con ciertas incurables limitaciones” (BORGES, 2011, p. 781).

IV

Retornemos agora à resenha de *Citizen Kane* escrita por Borges no ano anterior à publicação de “Funes el memorioso”. Como afirmado anteriormente, embora tenha rejeitado o filme em 1941, o escritor argentino viria a reconhecer o valor seminal da obra de Welles. A reavaliação, aponta Pablo Brescia (1999, p. 14-15), poderia ser justificada pelo reconhecimento tardio da afinidade entre *Citizen Kane* e o próprio trabalho de Borges, vinculação sustentada no tratamento de temas comuns: o tempo, a identidade, o espelho e o labirinto. Ao conjunto, acrescentemos mais um item: a memória. No entanto, apesar da reformulação do juízo inicial do escritor, podemos tentar compreender as razões que o levaram a uma primeira avaliação desfavorável.

No filme, cujo roteiro foi escrito por Welles e Herman J. Mankiewicz, acompanhamos Mr. Thompson, um jornalista que deve decifrar Charles Foster Kane: “It isn’t enough to tell us what a man did. You’ve got to tell us who he was”, diz o diretor do jornal (*CITIZEN Kane*, 2011).¹² O método escolhido para a tarefa é descobrir o significado da última palavra de Kane: “Maybe he told us all about himself on his deathbed”, acrescenta. Entre aqueles a quem o jornalista recorre, está Jebediah Leland, um velho amigo de Kane: “I can remember absolutely everything, young man. That’s my curse. That’s one of the greatest curses ever inflicted on the human race: memory.” Assim como Funes, Temístocles e o homem memorioso de Nietzsche, Leland também sofria do mal da memória. Essa coincidência está vinculada à rejeição inicial de Borges, mas de modo oblíquo.

O que incomoda o escritor argentino é a própria construção narrativa de *Citizen Kane*, um arranjo de fragmentos que poderia ser aproximado do paroxismo da “doença da memória” sofrida pelo personagem uruguaio, condenado após o acidente à contemplação de um universo perpetuamente desigual. Tal como percebemos no sistema numérico e no idioma descritos pelo narrador do conto, Funes era incapaz de generalizações: “No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente). Su propia cara en el espejo, sus propias manos, lo sorprendían cada vez” (BORGES, 2011, p. 786). Mais adiante, o narrador também nos informa: “[Funes] Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no

¹² As demais citações de diálogos do filme correspondem à mesma referência.

había sino detalles, casi inmediatos” (BORGES, 2011, p. 786). Por sua vez, as frações da vida do magnata norte-americano apresentadas em *Citizen Kane* (dramatizações dos relatos de alguns personagens que o conheceram),¹³ ainda que autênticas, não conformariam a unidade buscada por Mr. Thompson: Kane permanece um anfiguri.¹⁴ Um comunista? Um fascista? Mr. Kane contesta as suspeitas que o rondavam: “I am, have been, and will only be one thing – an American.” A resposta, contudo, apenas ecoa o enigma. Permanecemos na galeria dos detalhes imediatos característica da percepção e da memória de Funes.

Nesse sentido, é o próprio conjunto de narrativas reunidas por Mr. Thompson que compartilha do amplo e angustiante universo de particulares do personagem borgiano. Dito de outra forma: *Citizen Kane* é, de certo modo, como a memória de Funes. É essa percepção que fundamenta as objeções iniciais do escritor argentino ao filme. Assim como o narrador de “Funes el memorioso” lamenta que seu interlocutor seja incapaz de pensar, de generalizar e de abstrair, Borges condena *Citizen Kane* ao descobrir que “los fragmentos [da vida de Kane] no están regidos por una secreta unidad: el aborrecido Charles Foster Kane es un simulacro, un caos de apariencias”.

No último ato da obra de Welles, a permanência do mistério é estabelecida. Diante de relatos marcados pela dispersão e parcialidade dos narradores, Mr. Thompson desiste da sua busca: “I don’t think any word can explain a man’s life.” A conclusão é desalentadora. Ainda que o significado íntimo de *Rosebud*, última palavra proferida por Kane, fosse desvelado, pouco saberíamos sobre ele. Borges, mesmo tendo o privilégio da resposta, oferecida ao espectador no último plano do filme, parecia concordar. Para o escritor argentino, no labirinto mnemônico de *Cidadão Kane*, faltaria um centro, uma identidade, um princípio organizador da memória. Nesse “labirinto sem centro”, estaríamos condenados à maldição de Funes.

Referências bibliográficas

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.

BRESCIA, Pablo. Citizen Borges, *La colmena*, [s.l.], n. 24, p. 13-24, 1999. Disponível em: <<http://lacolmena.uaemex.mx/index.php/lacolmena/issue/view/252/showToc>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

¹³ Como já apresentado, a constituição de um conjunto de testemunhos é a motivação evocada pelo narrador do conto de Borges para a escrita do relato.

¹⁴ Em *Rashomon* (1950), Kurosawa emprega um procedimento similar para abordar não um personagem, mas um evento.

BURGIN, Richard. *Conversations with Jorge Luis Borges*. Nova York: Holt, Rinehart and Winston, 1969.

COZARINSKY, Edgardo. *Borges en/y/sobre cine*. Madri: Fundamentos, 1981.

JAGLOM, Henry. “Kane is a comedy.” In: _____. *My Lunches with Orson: Conversations between Henry Jaglom and Orson Welles*. Nova York: Metropolitan Books, 2013, edição digital.

CITIZEN Kane. Direção: Orson Welles. Roteiro: Herman J. Mankiewicz e Orson Welles. [S.l.]: Warner Bros., 2011. 3 DVDs.

MULVEY, Laura. *Citizen Kane*. Londres: BFI, 1994.

KREIMER, Roxana. Nietzsche, autor de “Funes el memorioso”: crítica al saber residual de la modernidad. In: LOUIS, Annick (Coord.) et al. *Jorge Luis Borges: intervenciones sobre pensamiento y literatura*. [S.l.]: Paidós Ibérica, 2000, p. 189-197. Disponível em: <https://www.academia.edu/3736414/Nietzsche_autor_de_Funes_el_memorioso_Cr%C3%A9tica_al_saber_residual_de_la_modernidad>. Acesso em: 21 jun. 2017.

MANKIEWICZ, Herman J.; WELLES, Orson. The shooting script. In: *The Citizen Kane book*. Nova York: Limelight, 1984, p. 87-304.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PIMENTEL PINTO, Júlio. Borges, uma poética da memória. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 121-132.

PLÍNIO. Book VII–XXIV. In: _____. *Natural History*. Cambridge: Harvard University Press, 1989, v. 2, p. 563-565.

SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. [S. l.]: J. L. Borges Center for Studies & Documentation, 2001. Disponível em: <<http://www.borges.pitt.edu/bsol/bse0.php>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

SARTRE, Jean-Paul. Quand Hollywood veut faire penser... In: *Situations II: septembre 1944-décembre 1946*. Paris: Gallimard, 2012, p. 179-185.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

YATES, Frances. As três fontes latinas da arte clássica da memória; A arte da memória na Grécia: a memória e a alma; A arte da memória na Idade Média. In: _____. *A arte da memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 17-109.

POR QUE SER UM CLÁSSICO? – NOTAS EM ABISMO SOBRE “SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO”, DE ITALO CALVINO

Patricia Gonçalves Tenório (PUCRS)¹

Resumo: O *mise-en-abîme* do escritor francês André Gide foi tomado emprestado da heráldica, onde a reprodução de um escudo, *ad infinitum*, um dentro do outro, gera a sensação de espelhamento. Encontramos esse espelhamento no “romance de inícios de romances” *Se um viajante numa noite de inverno*, do escritor italiano Italo Calvino. A partir de uma análise aproximativa entre a coletânea de ensaios *Por que ler os clássicos*, e o “romance de início de romances” *Se um viajante numa noite de inverno*, ambos de Italo Calvino, tentaremos aplicar conceitos tais como figura, do filólogo alemão Erich Auerbach, e *mise-en-abîme*, de André Gide.
Palavras-chave: *Mise-en-abîme*; Figura; Escrita Criativa

I – Por que ler?

Quando se termina a última página de *Por que ler os clássicos*, do escritor italiano, apesar de nascido em Santiago de las Vegas, Cuba, Italo Calvino (1923-1985), sente-se um estranhamento. Ou melhor, sente-se uma vertigem que nos acompanha antes, durante e após a leitura do livro, assim como nos acompanha na leitura de certos livros bons.

Composto por quatorze ensaios sobre clássicos, Calvino abre essa coletânea com o texto que dá título ao livro, e se perguntando – e nos perguntando...

– O que são os clássicos?

... ao mesmo tempo que nos brinda com algumas respostas...

1. Os clássicos são aqueles que estamos relendo;
2. A releitura de um clássico é uma leitura de descoberta;
3. A primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura;
4. Um clássico nunca esgota o que tem a dizer;
5. Um clássico é permeado por leituras anteriores, rastros do que foi por ele deixado nas culturas que atravessou;
6. Os clássicos, por mais que tenham sido lidos, sempre nos revelam algo novo;
7. Um clássico para cada um de nós é aquele que nos define, seja por semelhança, seja por diferença, e que não podemos lhe ser indiferentes.

¹ Escreve prosa e poesia desde 2004. Tem onze livros publicados, com prêmios nacionais e internacionais. Mestre em Teoria da Literatura (UFPE) e Doutoranda em Escrita Criativa (PUCRS). Contato: www.patriciatenorio.com.br e patriciatenorio@uol.com.br.

Vem-nos à mente duas conexões. A primeira é com o livro *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (1946), do filólogo alemão, nascido em Berlim, Erich Auerbach (1892-1957). A segunda tem a ver com um livro do próprio Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno* (1979).

Mas vamos por partes.

II – Mimesis e Figura

– Por que Calvino nos lembra Auerbach?


Uma tentativa de resposta estaria nos textos abordados pelo filólogo alemão em *Mimesis*.

Erich Auerbach escreve a sua bíblia em Istambul, Turquia, durante a Segunda Grande Guerra Mundial, fugindo da perseguição nazista por ser judeu. Escreve com o mínimo de bibliografia ao seu redor, o que demonstra a memória prodigiosa que possui. Elenca obras que considera clássicas da literatura ocidental e aplica o conceito de *Figura* (1938) – outro livro seu – tomado emprestado dos primeiros Padres da Igreja Cristã.

Para angariar novos fiéis entre os judeus, pagãos, gentios, os primeiros Padres da Igreja Cristã tentavam ligar figuras do Antigo Testamento, tais como Davi, Moisés, Elias, Josué... com a figura do Cristo no Novo Testamento, as primeiras anunciando, prefigurando o preenchimento pleno que a vinda do Messias realizaria.

Auerbach utiliza o conceito de Figura ao ligar, por exemplo, o texto atávico da *Odisséia*, atribuído a Homero – o trecho em que narra a cicatriz de Ulisses –, ao sacrifício de Isaac por Jacó no *Gênesis*, do Antigo Testamento. De Homero a Virgínia Woolf, da *Canção de Rolando* à boca do Pantagruel de Rabelais, passando pelo encantamento da Dulcinéia de Cervantes, o filólogo alemão aponta um texto para o outro, um texto “prefigurando” o outro, da epopéia atávica até chegar ao “preenchimento pleno” com o romance moderno.

A técnica característica de Virgínia Woolf, tal como se apresenta no nosso texto, consiste em que a realidade exterior, objetiva do presente de cada instante, que é relatada pelo autor de forma imediata e que aparece como fato seguro, isto é, a medição da meia, é apenas uma ocasião (ainda que não seja uma ocasião totalmente casual): todo o peso



repousa naquilo que é desencadeado, o que não é visto de forma imediata, mas como reflexo e o que não está preso ao presente do acontecimento periférico liberador. (AUERBACH, (1946 in) 2011, p. 487)

Em *Por que ler os clássicos*, Calvino caminha de mãos dadas com Auerbach. Aquele também bebe na *Odisséia*; passa por Ovídio e su’*As metamorfoses*; Ariosto e *Orlando furioso*; Defoe e *Robinson Crusóé*; elogia Stendhal; reconhece Balzac; traz Henry James, Joseph Conrad, Ernest Hemingway para mais próximos de nós.


Houve um tempo em que, para mim – e para muitos outros, meus coetâneos ou de faixas etárias próximas –, Hemingway era um deus. E foram bons tempos, que recorro com satisfação, sem que pese a sombra daquela indulgência irônica com que se consideram modas e febres juvenis. Eram tempos sérios, vividos por nós com seriedade e simultaneamente com arrogância e pureza de coração, e em Hemingway poderíamos também encontrar uma lição de pessimismo, de distanciamento individualista, de adesão superficial às experiências mais cruas [...]. (CALVINO, (1991 in) 1993, p. 231, colchetes nossos)

Talvez Italo Calvino se assemelhe a Erich Auerbach na escolha do que consideram “os clássicos da literatura ocidental” por causa dos “rastros do que foi por ele deixado nas culturas que atravessou”, ou por não existir um texto realmente original, feito afirmava Montaigne nos seus *Ensaio*s (1576). Talvez o que importe nessa leitura dupla de Calvino, *Por que ler os clássicos* e *Se um viajante numa noite de inverno*, seja exatamente experimentar essa vertigem de não poder ser (mais) indiferente após entrar em contato, visceral e pungente, com todas as suas palavras e possíveis significações.

III – O *mise-en-abîme* de um viajante

Quando abrimos a primeira página de *Se um viajante numa noite de inverno*, do “escritor italiano”, “apesar de nascido em Cuba”, Italo Calvino, ficamos tontos, ficamos presos em uma vertigem: o autor inicia afirmando que estamos começando “a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*”...

Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Relaxe. Concentre-se. Afaste todos os outros pensamentos. Deixe que o mundo a sua volta se dissolva no indefinido.



É melhor fechar a porta; do outro lado há sempre um televisor ligado. Diga logo aos outros: “Não, não quero ver televisão!”. Se não ouvirem, levante a voz: “Estou lendo! Não quero ser perturbado!”. Com todo aquele barulho, talvez ainda não o tenham ouvido; fale mais alto, grite: “Estou começando a ler o novo romance de Italo Calvino!”. Se preferir, não diga nada; tomara que o deixem em paz. (CALVINO, (1979 in) 1999, p. 11)


O “romance de início de romances” começa com a chegada em uma estação ferroviária. Um homem que se chama “eu” nos coloca em primeira pessoa do singular, logo após o Capítulo 1 que nos havia colocado na terceira pessoa do singular, “você”. É a primeira variação em Sol menor. Mas quando pensamos estar seguros, Calvino nos arremessa para a Clave de Fá, para outro início de romance, logo após o Capítulo 2, que seria o fio condutor da história.

Feito em um jogo de espelhos, Calvino numera os doze capítulos que serão o fio condutor da narrativa, e intitula os capítulos seguintes com os nomes dos romances que vão sendo desfiados, que vão sendo apontados de um romance para o outro, sem contudo passar do primeiro capítulo.

É evidente que dependo dos outros, não tenho o ar de alguém que viaja por conta própria ou por motivos pessoais; devo, isto sim, ser um subordinado, um peão num jogo muito complexo, uma peça pequena numa grande engrenagem, uma peça ínfima que nem deveria ser visível; de fato, estava estabelecido que eu passaria por esse lugar sem deixar vestígios, mas, ao contrário, vou deixando-os a cada minuto que permaneço aqui. (CALVINO, (1979 in) 1999, p. 22)

Nos Capítulos numerados, acompanhamos um Leitor e uma Leitora que se conhecem em uma livraria por irem trocar seu livro inacabado que se chama... *Se um viajante numa noite de inverno...* Que na verdade se chama *Fora do povoado de Malbok...* E, por aí a fora, um fio de novelo de Ariadne vai sendo desfiado. E, novamente, o autor? Chama-se Italo Calvino.

Vivemos na carne viva (e crua) a sensação de estarmos sendo ludibriados, de fazermos parte de alguma conspiração em que o autor sabe exatamente de (toda) nossa vida, e que teremos que entregar o jogo do texto que havia sido proposto no início da



leitura. Sim, o “jogo do texto” de Wolfgang Iser que nos fala de uma ausência que é presença, um sentido fugidio que a escrita e a leitura nos fazem ir atrás e tentar capturar, tentar aprisionar nem que seja por um instante.

Mas algo mudou desde ontem. Sua leitura não é mais solitária: pense na Leitora, que neste exato momento também está abrindo o livro, e eis que ao romance a ser lido se sobrepõe um possível romance a ser vivido, a sequência de sua história com ela, ou melhor, o início de uma possível história. Veja como você está mudado, antes afirmava preferir o livro, coisa sólida, que está ali, bem definida, que se pode desfrutar sem riscos, à experiência vivida, sempre fugaz, descontínua, controversa. (CALVINO, (1979 in) 1999, p. 39)


Calvino parece tratar do tema da leitura sob diversos aspectos. Os capítulos numerados, em terceira pessoa do singular, direcionados para um Leitor que encontra uma Leitora; os capítulos com títulos dos romances em primeira pessoa do singular.

A leitura, como vimos no parágrafo anterior, parece ser o tema do livro – que é um livro dentro de um livro dentro de um livro... Feito as bonecas russas, as *mamuskas*, feito o *myse en abîme* de André Gide no seu *Diário* e no próprio *Os moedeiros falsos*, romance que o *Diário* narra a construção, o que veremos mais adiante.

A técnica do uso da primeira pessoa do singular nos capítulos com títulos parece demonstrar o investimento do autor em vários “eus” desconhecidos, em várias partes em busca de se tornar um todo.

Através dos intervalos entre os degraus de ferro, eu olho a corrente incolor do rio, que, lá no fundo, transporta fragmentos de gelo que se assemelham a nuvens brancas. Numa perturbação que dura um instante, parece-me estar sentindo o mesmo que ela sente: que todo vazio se prolonga no vazio, todo desnível, mesmo mínimo, dá em outro desnível, todo precipício desemboca no abismo infinito. Envolver suas costas com o braço; trato de resistir aos empurrões daqueles que querem descer e nos lançam imprecações [...]. (CALVINO, (1979 in) 1999, p. 87)

A leitura dos sinais dos acontecimentos da vida; a não-aprendizagem da leitura em si; a língua dos cimérios ou língua sem palavras dos mortos; os livros anônimos ou mesmo os livros não escritos por Sócrates, ou o livro escrito por vários e reunidos sob o nome de



Homero; as histórias, uma desfiando a outra, sem nunca acabar, feito uma Sherazade em *As mil e uma noites*; a leitura do corpo entre os amantes, cada detalhe feito uma palavra, cada defeito como um sinal de pontuação – enfim, um jogo de espelhos, em que um espelho finito em frente a outro leva a um infinito de espelhos, a parte leva ao todo, o indivíduo à totalidade das coisas.


Italo Calvino nos lembra o escritor-que-nunca-escreveu-um-livro Joubert, em *O livro por vir*, do filósofo francês Maurice Blanchot. Essa tentativa de escrever um livro infinito se assemelha à realidade de não escrever livro algum.

– O livro que eu gostaria de ler agora é um romance em que se narre uma história ainda por vir, como um trovão ainda confuso, a história de verdade que se misture ao destino das pessoas, um romance que dê o sentido de estar vivendo um choque que ainda não tem nome nem forma. (CALVINO, (1979 in) 1999, p. 78-79)

A cópia inteira de um romance; a impossibilidade de escrita do instante exato que vivemos; o obstáculo que se impõe a quem escreve para potencializar o livro; escrever um livro que é feito de inícios de romances... Técnicas de quem escreve para quem lê, um(a) leitor(a) nem tão médio(a) assim, que é capaz de escrever livros na simples tentativa de elevar o grau de sua leitura.

Os personagens dos capítulos com títulos de romance de Calvino buscam o mesmo, são os mesmos sob a roupagem de nomes e histórias metaforizadas diferentes. O próprio ato de “desbastar” o que sobra na escrita é metaforizado em um dos capítulos, sob o conceito dos espelhos superpostos para se chegar ao infinito, das partes ao todo, da realidade à ficção.

Especular, refletir: toda atividade do pensamento me remete aos espelhos. Segundo Plotino, a alma é um espelho que cria as coisas materiais refletindo as ideias de uma razão superior. Talvez seja por isso que eu preciso de espelhos para pensar: só consigo concentrar-me quando em presença de imagens refletidas, como se minha alma tivesse necessidade de um modelo para imitar toda vez que exercita sua virtude especulativa. (CALVINO, (1979 in) 1999, p. 165)



Uma vertigem de ficção e realidade, quando não sabemos se estamos vivendo ou se estamos lendo – e ler não é viver? –, uma vertigem nos devolve a nós mesmos, quebra as nossas certezas e nos faz parar um pouco para verificar que pensamento realmente nos pertence, se realmente “penso, logo existo”, ou se é o outro, a infinidade de autores lidos que pensam por nós?

Ao final, o próprio Italo Calvino nos brinda com um apêndice, no qual fala da interrupção como trauma, o que nos lembra as narrativas pós-guerras, em que aos traumatizados não sobram palavras, e tudo o que se quer dizer é matéria para o esquecimento.

Digamos então que em meu livro o *possível* não é o possível absoluto, mas o *possível* para mim. E nem sequer todo o possível para mim; por exemplo: não me interessava reconsiderar minha autobiografia literária, refazer tipos de narrativa que eu já fizera; deviam ser possibilidades à margem daquilo que sou e faço, alcançáveis com um salto fora de mim que permanecesse nos limites de um salto *possível*. (CALVINO, (1979 in) 1999, p. 272, itálico da edição)


IV – O *mise-en-abîme* de um Diário

Então nos vemos à beira do abismo do escritor francês, nascido em Paris, André Gide (1869-1951).

O *mise-en-abîme* de Gide foi tomado emprestado da heráldica, onde a reprodução de um escudo – escudo que não toca as margens –, *ad infinitum*, um dentro do outro, gera a sensação de espelhamento, que encontramos em dois espelhos um diante do outro, ou na impressão de “não acabar jamais” de se extrair, como vimos antes, bonecas cada vez menores naquelas bonecas russas, as *mamuskas*.

O próprio Gide constrói, um diante do outro, feito espelhos infinitos, um diário que narra a construção de um romance, que, por sua vez, é feito, também, ... de um diário.

E é este o tema principal, o centro novo que descentra a narrativa e a arrasta para o imaginativo. Em suma, este caderno em que escrevo a própria história do livro, eu o vejo todo vertido no livro, formando o



interesse principal, para maior irritação do leitor. (GIDE, (1927 in) 2009, p. 59-60)

Espelhamento. Esta parece ser a relação entre o *Diário dos Moedeiros Falsos* e *Os moedeiros falsos*, de André Gide, e que podemos aproximar dos *Por que ler os clássicos* e *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino.

Vejamos.


Gide no seu *Diário* traça as leis a serem perseguidas na construção de *Os moedeiros falsos*. Concordando com o pensamento do poeta, escritor, romancista e esteta irlandês, Oscar Wilde, de que “a vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida”, descobrimos no livro-romance de Gide a realização ou preenchimento do que foi prefigurado no livro-diário: Como fazer para representar a realidade na ficção?

A grande questão a ser estudada primeiro é esta: posso representar toda a ação de meu livro em função de Lafcadio? Não creio. E por certo o ponto de vista de Lafcadio é por demais especial para que seja desejável fazê-lo prevalecer sem cessar. Mas que outro meio de apresentar *o resto*? Talvez seja loucura querer evitar a qualquer preço a simples narrativa impessoal. (GIDE, (1927 in) 2009, p. 31, *itálico da edição*)

O verdadeiro romancista, o gênio, deixa suas personagens fluírem e traz à vida suas possibilidades, aquelas possibilidades que Aristóteles tanto valorizava em sua *Poética* quando afirmava que a poesia era maior do que a história, visto que a história representava o que é, enquanto a poesia o que “poderia” ser.

Edouard Lafcadio, o alter-ego de André Gide, é um escritor purista, que prefere a essência da literatura ao invés da fogueira das vaidades dos encontros literários. Ele tenta escrever um novo romance, *Os moedeiros falsos*, no qual aplica o conceito de representação citado acima por Gide (no *Diário*), citado neste breve estudo por Tenório, citado por...

Não é trazendo a solução de certos problemas que posso prestar um verdadeiro serviço ao leitor; mas sim forçando-o a refletir sobre esses problemas para os quais não admito que possa haver outra solução senão uma particular e pessoal. (GIDE, (1927 in) 2009, p. 33)



A história de *Os moedeiros falsos* deve ser descoberta à medida que é escrita – prega Gide; representar a realidade ao mesmo tempo em que se afasta dela, se utilizando de invenção pura, da mais pura alteridade; estabelecer o campo de ação do livro; não misturar, retirar do romance o que não pertence ao romance: eis algumas das prefigurações de Gide em seu *Diário* do que tentará preencher plenamente no seu *Os moedeiros falsos*.

Temos duas questões que poderíamos abordar neste momento. A primeira, tem a ver com o conceito de figura, de Erich Auerbach, que demonstramos mais acima no presente estudo.


Poderíamos afirmar, sob o conceito de figura, que o *Diário dos Moedeiros Falsos* aponta para *Os moedeiros falsos*, prefigura o preenchimento total em *Os moedeiros falsos*, assim como *Por que ler os clássicos*² prefigura a realização máxima na vinda de *Se um viajante numa noite de inverno* – e, como vimos detalhadamente acima, dentro dos dois livros de Calvino em si –, tal qual a vinda do Cristo no Novo Testamento como preenchimento máximo do que foi prefigurado pelos profetas (“Davi, Moisés, Elias, Josué...”) no Antigo Testamento.

Na segunda reflexão que podemos fazer a partir dessas díades “diário/romance” de André Gide, e “ensaios/romance-de-início-de-romances” de Italo Calvino trazemos ao centro outro estudo³ a partir da análise da obra do escritor gaúcho, nascido em Porto Alegre, e professor da PUCRS, Luiz Antonio de Assis Brasil (1945): *O inverno e depois* (2016). Nessa análise, investigamos dois artigos⁴ do periódico espanhol *El País* que

² Na Nota da Edição Italiana, nos é apresentada uma carta a Niccolò Gallo, em 27 de novembro de 1961, na qual Italo Calvino teme que a reunião dos seus “ensaios esparços” e “não orgânicos” aconteceria apenas com sua morte ou “velhice avançada”. Apesar do seu temor, Calvino começa a organizá-los, sendo publicados (1980), quase ao mesmo tempo, que a primeira edição de *Se um viajante* (1979). Com isso, mesmo que *Por que ler os clássicos* somente tenha sido lançado em 1991, após a morte do autor, o gérmen do livro de ensaios (1961) é anterior ao “romance de inícios de romances”, o que nos dá condições de estabelecer aquele como prefiguração do preenchimento pleno com a vinda deste.

³ TENÓRIO, Patricia Gonçalves. Sob *O inverno e depois*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, 2017 que será apresentado no XII Seminário Internacional da História da Literatura, PPGL – PUCRS, de 17 a 19 de outubro de 2017.

⁴ O outro artigo é “*El Yo asalta la literatura*”, do jornalista espanhol Winston Manrique Sabogal.



tratam da autoficção. No presente estudo, escolhemos “¿*Cansados del yo?*”, da escritora espanhola, nascida em Hospitalet de Llobregat, Anna Caballé (1954)...


Knausgard vê a arte contemporânea como uma cama sem fazer ou uma moto em um telhado. Quer dizer, como algo que carece de objetividade e consistência porque não é nada por si mesma: depende do público e do modo como este reage, depende do que a imprensa escreve sobre ela, depende das ideias com as quais os artistas explicam que o que fazem é arte. De modo que *Minha luta* se localiza no modelo afastado do barthesiano e do seu desejo de combater o ‘efeito de realidade’ na escritura. (CABALLÉ, 2017, itálico da edição, tradução nossa)

... autoficção que aplicamos em um texto em “falsa” terceira pessoa do singular.

Nos parece que o autor de *O inverno e depois* buscou o caminho da falsa terceira pessoa do singular justamente para disfarçar a autoficção incorporada em seu personagem principal. Sabemos através de informações no próprio site do autor que este passou parte de sua infância na estância – no pampa – da família, e, ao retornar à capital do Rio Grande do Sul, inicia seus estudos de violoncelo. Que de 1965 a 1980 participa como violoncelista da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. E que, no inverno de 1984/1985, viaja à Alemanha (Rothenburg-ob-der-Tauber, na Francônia) como bolsista do Goethe-Institut. (TENÓRIO, 2017)

Encontramos essa mesma autoficção tanto no *Diário* quanto em *Os moedeiros* – Gide considera e confirma que o ideal na escrita do seu romance é que se afaste ao máximo da realidade, enquanto a representa –, assim como, de maneira diferente e semelhante ao mesmo tempo, em *Se um viajante*, Calvino utiliza a primeira pessoa do singular nos capítulos de “início de romances” e desliza para o uso da (falsa?) terceira pessoa do singular nos capítulos numerados.

De início você talvez experimente certo desnorteamento, como o que sobrevém quando somos apresentados a uma pessoa que pelo nome parecia identificar-se com determinada fisionomia, mas que, ao tentarmos fazer coincidir os traços do rosto que vemos com os daquele de que nos lembramos, percebemos não combinar. Mas depois você prossegue na leitura e percebe que de algum modo o livro se deixa ler,



independentemente daquilo que você esperava do autor. (CALVINO, (1979 in) 1999, p. 17)

Até onde vai a realidade, até onde vai a ficção em *Os moedeiros falsos*, em *Se um viajante numa noite de inverno*? Não conseguimos descobrir no *Diário* que André Gide escreve durante a construção do romance; nos ensaios que apontam uns para os outros em *Por que ler os clássicos*; ou mesmo no apêndice que Italo Calvino, feito vimos antes, “nos brinda” ao final de *Se um viajante* quando trata da impossibilidade de narrar no “pós-duas-Grandes-Guerras-Mundiais”. Mas isso não é o mais importante. O importante é saber que Gide, antes mesmo da escritura do seu “primeiro romance” – como afirma na dedicatória a Roger Martin du Gard –, já se convencera, já se persuadia de que era “o único romance e o último livro” que escreverá, que nele deve se derramar por inteiro, “verter tudo nele sem reserva”; o importante é saber que no último “início de romances” do “romance” de Calvino encontramos esse espelhamento de estórias até a fragmentação, fragmentação que é a única forma de narrar desse ser humano fragmentado (e fragmentário) contemporâneo.

O que me atrairá para um novo livro não são tanto as novas figuras quanto uma nova maneira de as apresentar. Este se terminará bruscamente, não por esgotamento do assunto, que deve dar a impressão de ser inesgotável, mas, ao contrário, por seu alargamento e por uma espécie de evasão de seu contorno. Ele não deve se fechar, mas espalhar-se, desfazer-se... (GIDE, (1927 in) 2009, p. 106)

[...]

Apresso-me em dizer isso porque percebo que, se não fugir agora, se não conseguir alcançar Franziska para colocá-la a salvo, dentro de um minuto será demasiado tarde, a armadilha está para fechar-se. Afasto-me correndo antes que os homens da Seção D me segurem para fazer perguntas e dar-me instruções; avanço para Franziska por sobre a crosta gelada. O mundo está reduzido a uma folha de papel na qual ninguém consegue escrever mais que palavras abstratas, como se todos os substantivos concretos tivessem desaparecido [...]. (CALVINO, (1979 in) 1999, p. 255, colchetes nossos)

E isto já é muito.

Referências bibliográficas

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *O inverno e depois*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2016.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, (1946 in) 2011. – (Estudos; 2 / dirigida por J. Guinsburg)

_____. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005 – (Tópicos).

CABALLÉ, Anna. *?Cansados del yo?* In *El País*. España, 2008 – http://cultura.elpais.com/cultura/2017/01/06/babelia/1483708694_145058.html – Tradução nossa para o presente estudo.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo. Companhia das Letras, (1991 in) 1993.

_____. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, (1979 in) 1999.

GIDE, André. *Diário dos Moedeiros falsos*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, (1927 in) 2009.

_____. *Os moedeiros falsos*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, (1925 in) 2009).

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaio*. Tradução: Sérgio Millet. Precedido de *Montaigne – o homem e a obra*, de Pierre Moreau. 2ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Hucitec, (circa 1576 in) 1987.

SABOGAL, Winston Manrique Sabogal. *El Yo asalta la literatura*. In *El País*. España, 2008 – http://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752_850215.html – Tradução nossa para o presente estudo.

TENÓRIO, Patricia Gonçalves. Sob *O inverno e depois*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, 2017.

SOB O SIGNO DO CONTROLE RELIGIOSO DO IMAGINÁRIO: O FINGIMENTO DECOROSO NOS SERMÕES DE ANTÔNIO VIEIRA

Ana Lúcia M. de Oliveira (UERJ/CNPq)
Contato: analuciamachado54@terra.com.br

Resumo: Partindo do destaque costalimiano da desconfiança ou mesmo da hostilidade do pensamento religioso quanto à *fictio*, pretende-se abordar a feição particular assumida pelo controle do imaginário a partir do Concílio de Trento, com sua grande valorização do emprego das imagens como estratégia persuasiva e como ferramenta de combate ao protestantismo nascente. Em seguida, considerando a força da retórica cristianizada nas práticas letradas do século XVII e o lugar de destaque da alegoria nas representações da época, será examinada a sermonística de Antônio Vieira para refletir acerca de seu uso da narrativa alegórica e do fingimento como *figura veritatis*.

Palavras-chave: Antônio Vieira; alegoria; controle do imaginário; sermões.

No âmbito da fértil reflexão teórica desenvolvida por Luiz Costa Lima acerca do objeto literário, o tema do *controle do imaginário* certamente constitui um dos núcleos centrais, junto à tematização da *mimesis* e da ficção.

Ao focar a questão específica do controle religioso do imaginário, o crítico nos esclarece como, a partir do cristianismo, a ficção é maciçamente tomada como mentira, ou seja, como prática potencialmente nociva a um sistema fundado na unicidade de uma verdade. Desse modo, no campo teológico, o combate à ficção está ancorado em uma estratégia muito eficaz, relacionada ao próprio cerne da ortodoxia cristã: o emprego de uma ficção que não se formula como tal, apresentando-se antes como verdade teológica fundadora de uma crença. Para ser aceitável em tal contexto, portanto, a ficção deve apresentar-se "sob um véu piedoso de imagens" (COSTA LIMA, 2006, p. 248), o que nos possibilita entender o lugar de destaque da alegoria - a verdade escondida sob uma bela mentira - na produção de poetas e artistas durante esse longo período em que o peso da dimensão ético-religiosa impedia qualquer sinal de autonomia em suas criações.

Partindo do destaque costalimiano da desconfiança ou mesmo hostilidade que o pensamento religioso desenvolveu quanto à *fictio*, enfocarei a feição particular assumida pelo controle do imaginário a partir do Concílio de Trento, com sua valorização do emprego das imagens como estratégia persuasiva e como ferramenta de combate ao protestantismo nascente. Considerando a força da retórica cristianizada nas práticas letradas do século XVII e o lugar de destaque da alegoria nas representações da

época, examinarei a sermonística de Antônio Vieira para refletir acerca de seu uso do fingimento alegórico como *figura veritatis*.

Como se sabe, as letras seiscentistas reciclaram diversos procedimentos retórico-poéticos da tradição greco-romana. Em relação à alegoria, cabe destacar, com Paul Zumthor, que sua longa história é ao mesmo tempo contínua e não-retilínea, implicando, “sob a capa de uma identidade das formas, diversas atitudes epistêmicas” (1978, p. 79). Para minha investigação, é importante recortar alguns momentos decisivos: o modo de funcionamento da alegoria greco-romana, o seu reemprego no cristianismo patrístico e medieval, a sua apropriação nas preceptivas do século XVII.

Partirei da definição dada por Lausberg, sintetizando as conceituações de Aristóteles, Cícero e Quintiliano: “A alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse pensamento em causa” (LAUSBERG, 1982, p. 249). Assim, ao passo que a metáfora constitui um tropo de léxico, valendo pela substituição de um termo isolado, a alegoria é quantitativa, equivalendo a um enunciado. Em poucas palavras, a alegoria greco-latina, considerada pela retórica antiga um ornamento do discurso, era essencialmente linguística.

Segundo Adolfo Hansen, a chamada “alegoria dos teólogos”, que constitui um conjunto de regras interpretativas, é cristã e medieval, tendo por pressuposto algo inteiramente estranho à retórica da Antiguidade: “o essencialismo, ou a crença nos dois livros escritos por Deus, o mundo e a Bíblia” (HANSEN, 1986, p. 4). Desse modo, enquanto a retórica greco-latina teorizou a alegoria como simbolismo linguístico, os Santos Padres e a Idade Média a adaptaram, tematizando-a “como simbolismo linguístico revelador de um simbolismo natural, das coisas, escrito desde sempre por Deus na Bíblia e no mundo” (idem, *ibid.*).

É importante enfatizar o procedimento de apropriação teológica da retórica antiga, por meio da substancialização dos dispositivos que nela são apenas funcionais. Para tratar das relações entre a produção de sentido e o desdobramento histórico ou cosmológico de eventos ou de coisas, o cristianismo antigo aplica as “figuras” da retórica clássica à economia da salvação (CERTEAU, 1982, p. 122)¹. Tal reemprego supõe a legitimidade da transferência que faz passar o tropo de um uso linguístico (um

¹ Para maiores esclarecimentos acerca do conceito de *figura* como modo alegórico da tipologia cristã, cf. Auerbach (1968 e 1984). Ver igualmente o interessante ensaio de Didi-Huberman (1990, p. 608-620) acerca dos poderes da figura na exegese e na arte cristãs.

trabalho sobre o sentido das palavras) a um uso teológico (uma afirmação concernente a um “trabalho” da história). No cristianismo patrístico e medieval, esse transporte de um campo a outro se generalizou para toda exegese considerada “espiritual”².

Cabe retomar a distinção entre *allegoria in verbis* e *allegoria in factis*³, aperfeiçoada durante a Idade Média. Ao passo que a primeira era conceituada através de categorias da retórica greco-latina, como metáfora continuada ou “alegoria verbal” ou, ainda, sentido literal figurado, a segunda, também denominada de tipologia, constituía uma semântica de realidades, uma espécie particular e especificamente cristã da alegoria. Configuram-se, assim, duas formas de alegorização: uma delas é meramente verbal, concebida conforme o modelo retórico de Quintiliano, Cícero ou Horácio, como relação de analogia entre palavras; a outra é participativa, considerada como linguagem muda das coisas criadas.

Claro está que o pressuposto da alegoria factual é de base teológica: Deus é a única Coisa existente; o restante — mundo, homens, palavras, história — é signo; assim, se Deus é a origem de todas as coisas, tudo o que figura como efeito de uma causa. Já a alegoria verbal não é tipológica, não prefigura nada, apenas ilustra. Em outras palavras, a alegoria factual afirma uma similitude essencial, escrita pelo Criador no livro do mundo, ao passo que a alegoria verbal é produto da imaginação humana, como ficção poética. Enfatizando a diferença entre elas, Tomás de Aquino desprezará a alegoria verbal e a produção poética, hipervalorizando a alegoria factual como Escrita divina, atitude endossada por vários teóricos do Cristianismo.

No entanto, não se deve separar demasiadamente esses dois tipos de alegoria (DELÈGUE, 1990, p. 31): ambos repousavam na idéia de que, desde a Queda, se produziu um corte no interior dos signos, que pôs fim à univocidade recíproca em virtude da qual a cada significante se atribuía um único significado e vice-versa. Como efeito disso, já que cada palavra possibilitava virtualmente uma abertura para o infinito das cadeias significantes, instauraram-se *encruzilhadas de sentidos*, passíveis de provocar uma equivocidade indesejável no âmbito da ortodoxia católica. Consequentemente, seria preciso fazer com que a rede alegórica da língua não viesse perturbar, ou baralhar, a das coisas ou das Escrituras, que o verdadeiro não pudesse ser

² Para um exame aprofundado dessa questão, consulte-se o texto de Jean Pépin, “La notion d’allégorie” (1979, p. 11-51).

³ Segundo H. de Lubac nos informa, esses dois tipos de alegoria receberam diversas denominações no período medieval, tais como *allegoria rhetorica ou grammaticalis ou litteralis*, que era a das palavras, e *allegoria theologica ou spiritualis*, que era a das coisas (1964, vol. 4, p. 131).

confundido com o falso ou com a ficção. Assim, uma questão que mobilizou o pensamento medieval, mantendo-se no centro do debate cristão por alguns séculos, foi a de como impedir que se tomassem por fala divina os delírios simplesmente poéticos, tanto mais que Deus, nas Escrituras, usava amplamente uma linguagem figurada, destinada a *fazer ver* aquilo de que falava.

Um ponto de liga entre essas diversas tematizações da alegoria e o tema específico de nossa análise pode ser encontrado no exame da conceituação retórico-poética seiscentista. Segundo um teórico da época, Bernard Lamy: “Cria-se a alegoria quando, ao falar, parecemos dizer algo diferente daquilo que dizemos de fato, como a etimologia dessa palavra o assinala. É uma continuação de várias metáforas” (apud DELÈGUE, 1990, p. 70). Tal definição está em sintonia com a conceituação clássica da alegoria como tropo de estilo, que também está presente na formulação de um dos maiores teorizadores da retórica do século XVII, Emanuele Tesauro: “Alegoria, que outra coisa não é senão uma metáfora continuada” (1968, p. 482).

Importa igualmente citar Baltasar Gracián, que, no tratado *Agudeza y arte de ingenio*, discorre sobre a função retórica da alegoria, incluída na categoria de “agudeza composta”: “As coisas espirituais se pintam em figura de coisas materiais e visíveis com invenção” (1974, p. 296). Segundo ele, trata-se de encenar, de forma material e visível, uma idéia abstrata, moral; procedimento, aliás, bem adequado à vontade didática desse jesuíta, que nos explicita sua eficácia: “O modo usual de disfarçar a verdade para insinuá-la melhor [...] é o das parábolas, alegorias; não devem ser muito extensas nem muito contínuas, uma, de vez em quando, refresca o gosto e cai muito bem” (idem, p. 292).

Como parece evidente, o que está em jogo é a busca da beleza poética em um efeito de surpresa que será maior na medida em que a ocultação do sentido for mais garantida e mais manifesta a virtuosidade do escritor. Conforme o pensamento contrarreformado da época, a alegoria é ao mesmo tempo uma desculpa que legitima o recurso à linguagem profana para tratar uma matéria espiritual, e uma necessidade ligada à fraqueza da natureza humana, incapaz de conceber ou de afrontar a verdade sem o socorro dos sentidos, estimulados pelo discurso figurativo.

Tais razões nos levam a entender a grande voga da alegoria nos meios mundanos do século XVII. No entanto, no âmbito do pensamento religioso, a prática alegórica suscita problemas e está no centro de diversas querelas de estilo então realizadas, devido a esse *perigoso comércio com o plano do sensível*. Trata-se da retomada de uma questão

com uma longa história, remontando aos primórdios da era cristã e, especificamente, ao embate entre os Santos Padres e os sofistas. Sintetizemos seu aspecto fulcral: visto que a retórica romana pagã desfrutava de grande popularidade no Império, era inevitável que o confronto com a patrística emergente assumisse, às vezes, a forma paradoxal de uma aliança. Como efeito disso, travou-se um bizarro confronto entre a segunda sofística e a patrística, que combate a eloquência pagã daquela, tomando de empréstimo algumas de suas técnicas, combate esse que apresenta diversos desdobramentos seiscentistas.

A partir da mencionada conceituação de Gracián, percebe-se que a longa tradição que faz da alegoria o meio de acesso à verdade profunda dissimulada por trás do véu das palavras não foi esquecida no século XVII. Segundo Alcir Pécora, “o gosto engenhoso e intelectualista da verdade difícil está suposto na propriedade altamente persuasiva de que se dota o mistério” (1996, p. 164). Desse modo, a elocução engenhosa, aguda, difícil, acomoda-se com perfeição à hermenêutica, cujo propósito central é descobrir nos objetos os sinais de Deus. Em outras palavras, a agudeza verbal, que busca estabelecer relações ocultas entre objetos extremos, reproduz no plano discursivo o mesmo processo alegórico-misterioso presente nas coisas criadas e que necessariamente apontam para o seu Criador (cf. idem). Benito Pelegrín esclarece a funcionalidade da ficção alegórica, no âmbito do pensamento eclesiástico:

[...] a alegoria, idéia abstrata concretizada, tornada sensível e palpável, é apreendida pelo intelecto por meio da interpretação que, desmontando a aparência, nos revela a sua essência. Eis então sua *paradoxal função*: a alegoria é uma aparência que tem como missão revelar uma essência; é uma mentira que demonstra uma verdade (PELEGRÍN, 1985, p. 73).

Essa demonstração de uma verdade por meio de uma mentira, ou seja, de um fingimento retórico-poético, é precisamente o *modus operandi* central do “Sermão de Santo Antônio aos peixes”, segundo veremos agora.

É no âmbito dos embates entre jesuítas e colonos por causa dos índios que Vieira profere esse sermão, em São Luís do Maranhão, em 1654, às vésperas de embarcar secretamente para Portugal em defesa de uma lei para regular a liberdade do indígena. O ponto de partida é um conceito predicável, retirado das *Sagradas Escrituras*– “Vós sois o sal da terra”⁴ –, em torno do qual o jesuíta desenvolve o tema de que os pregadores são o sal da terra e, portanto, devem conservá-la na fé cristã. Como intérprete da frase

⁴ Vieira, Antônio. “Sermão de Santo Antônio aos peixes. In: *Sermões*, vol. 1. São Paulo: Hedra, 2000, p. 315-340. Todas as referências de página serão relativas a essa edição.

bíblica, que constitui um eixo semântico central de sua argumentação⁵, Vieira explicita a rede de analogias possibilitada pela sua correta interpretação: o termo “Vós” se refere aos pregadores, “sal” é a mensagem evangélica, já a “terra” é uma referência aos moradores do lugar, seus ouvintes. Ao buscar as causas do atual estado de corrupção do mundo, localiza-as em falhas dos pregadores (que não pregam a verdadeira doutrina nem agem de acordo com ela, mas segundo seus interesses próprios) e dos ouvintes (que também colocam os interesses pessoais acima da verdadeira doutrina).

Afirmando que “nas festas dos Santos, é melhor pregar como eles que pregar deles” (p. 318), Vieira, à semelhança de Santo Antônio, se dirige aos peixes, já que os homens do Maranhão fechavam os ouvidos às palavras de Deus. Ironicamente, no fecho do exórdio, incita a todos que não querem ouvir a verdade a abandonar o sermão: “quero hoje, à imitação de Santo Antônio, voltar-me da terra ao mar, e já que os homens se não aproveitam, pregar aos peixes. O mar está tão perto que bem me ouvirão. Os demais podem deixar o Sermão, pois não é para eles” (p. 319). A partir daí, desenvolve-se uma argumentação inteiramente baseada numa construção alegórica em que o sermônista, dirigindo-se aos peixes, visa aos homens, denunciando as atrocidades que os índios sofrem na mão dos colonos. Para uma eficaz consecução de seu objetivo, o jesuíta divide o sermão em duas partes: na primeira, louva os peixes e mostra como em tudo são melhores do que os homens; na segunda, enfoca os seus defeitos para evidenciar, de forma alegórica, os maiores defeitos dos mesmos homens. Assim, no engenhoso fingimento construído, há uma constante analogia entre peixes e seres humanos: as virtudes daqueles são, por contraste, a metáfora dos defeitos dos homens e os vícios são diretamente a metáfora dos vícios destes. Segue-se um exemplo esclarecedor:

A primeira coisa que me desedifica, peixes, de vós, é que vos comeis uns aos outros. Grande escândalo é este, mas a circunstância o faz ainda maior. Não só vos comeis uns aos outros, senão que os grandes comem os pequenos. [...] Os homens, com suas más e perversas cobiças, vêm a ser como os peixes que se comem uns aos outros (p. 327).

Por vezes, para deixar claro que o que está em jogo, nessa trama imaginária, é a crítica ao comportamento dos colonos, Vieira transita do plano alegórico a uma referência imediata aos seus ouvintes. Mas essa transição é breve, apresentando-se estrategicamente como um aparente descuido, logo corrigido pelo inaciano, como se

⁵ Sobre os três eixos semânticos que fundamentam as analogias dos sermões vieirianos, remeto ao esclarecedor texto de PÉCORA, 2005, p. 29-36.

observa no seguinte exemplo: “Ah moradores do Maranhão, quanto eu vos pudera agora dizer neste caso! Abri, abri estas entranhas; vede, vede este coração. Mas ah sim, que me não lembrava. Eu não prego a vós, prego aos peixes.” (p. 323).

O jogo da dupla destinação do sermão – a interlocução imaginária com os peixes do litoral maranhense e a efetiva pregação para os colonos –, que propicia um duplo sentido para a arguta argumentação vieiriana, cria singulares efeitos de cruzamento. Um deles se dá quando o sermão, em um gesto habitual de observador e intérprete do comportamento do auditório, comenta: “Parece-vos bem isto, peixes? Representa-se-me que com o movimento das cabeças estais todos dizendo que não, e com olhades uns para os outros, vos estais admirando e pasmando de que entre os homens haja tal injustiça e maldade!” (p. 329).

Simulando pescar os peixes, a engenhosa rede tramada por Vieira, na prática, captura os colonos do Maranhão, apontando para as grandes mazelas da sociedade colonial. Como se percebe, há uma grande ironia nessa inversão que mapeia o texto: para falar da terra que não se deixa salgar, tema central da prédica, refere-se aos peixes do mar, meio de onde se extrai o mesmo sal.

Na peroração, sintetiza o paralelo desenvolvido ao longo do sermão, reafirmando a superioridades dos peixes: “E pois os que nascemos homens, respondemos tão mal às obrigações de nosso nascimento, contentai-vos, Peixes, e dai muitas graças a Deus pelo vosso” (p. 339). Em suas últimas palavras, recusa a evocação à graça divina com que sempre conclui seu sermões, com uma justificativa que desvela sua ironia, mais uma vez, pela dupla destinação da mensagem: “Amém. Como não sois capazes de Glória nem Graça, não acaba o vosso Sermão em Graça e Glória” (p. 340).

Em síntese, cabe destacar que essa passagem constante da ordem alegórica ao plano concreto, e vice-versa, torna-se o cerne da estrutura do “Sermão de Santo Antônio aos peixes”. A duplicidade fundamental da escritura vieiriana, a arquitetura em espelho que dela resulta, extrai da alegoria o máximo de suas possibilidades expressivas, uma vez que essa joga com dois planos de compreensão e com a bifocalização de sentido, sempre tendo por finalidade enfatizar apenas um deles. Tendo em vista a doutrina teológico-política que define o estatuto do signo e das representações partilhadas por autores e ouvintes ou leitores da época, a alegoria seiscentista não é uma aventura da linguagem, mas antes de tudo um exercício de ordem intelectual, constituindo uma espécie de enigma, que “supõe em algum lugar uma transparência evidente ou secreta, e sua obscuridade é apenas um véu destinado a ser rasgado à luz de uma revelação”

(BEUGNOT, 1994, p. 174). Desse modo, se existe sem dúvida uma dualidade na obra, não existe, porém, ambiguidade: pelo contrário, encontra-se aí uma clara demonstração dos objetivos em vista.

Rigidamente regrado segundo o decoro específico ao gênero parenético, esse sermão opera um *delicado equilíbrio entre o artifício poético*, necessário para a criação do arcabouço alegórico de que a obra se reveste, e *o imperativo moral* pressuposto nas produções textuais jesuíticas. Pode-se, portanto, concluir que, na obra em foco, apesar do jogo engenhoso criado pela dupla destinação do sermão e por sua construção em quiasma, o sentido, no fim das contas, jamais é ambíguo e ainda menos obscuro em seu propósito geral. Costa Lima (1995, p. 108) o confirma: “situada no interior de um sistema dotado de clausura conceitual, a *mimesis* significará a atualização de algo preexistente, em relação ao qual será avaliada”.

Para um entendimento mais fino do que aqui está em questão, é oportuno recorrer, mais uma vez, à reflexão do crítico anteriormente citado. Costa Lima já nos demonstrou que “o imaginário não pode deixar de ser sentido como ameaça a todo o sistema que se funde na unicidade de uma certa verdade” (1988, p. 26), tal como o Cristianismo. A partir dessa constatação, compreende-se a dificuldade em aceitar um possível acordo entre a virtude cristã e uma atividade que promova o destaque da imaginação e do sensível condenado.

As observações precedentes nos permitem destacar que o sermonário de Antônio Vieira evidencia uma preocupação partilhada com diversos autores religiosos da época, ilustrada com nitidez em seu famoso “Sermão da Sexagésima”: *dobrar as flores da eloquência ao serviço de um pensamento militante*⁶. Em síntese, retórica e poética, apesar de valorizadas nas obras desses autores, jamais assumem uma posição independente como artes discursivas, estando sempre subordinadas a um critério de verdade preexistente no âmbito da moral cristã. Assinala-se aí um ponto de encontro com a posição paradoxal da oratória sacra, desde suas origens, face à valorização da forma artística, simultaneamente utilizando-a como estratégia persuasiva e controlando-a, para conjurar o risco de autonomização quanto a uma verdade primeira.

Para melhor compreensão do que aqui se ressalta, importa lembrar que a racionalidade que circula nos textos examinados é metafórica, permitindo aproximar objetos e conceitos os mais distantes bem como traduzir tudo por tudo, devido ao

⁶ Para maiores desdobramentos, cf. OLIVEIRA, 2003, p. 58-74.

princípio analógico, substancialista, que fundamenta as suas similitudes retóricas e os procedimentos alegóricos plasmados nas obras da época⁷. Essa posição extrema de um *metaforismo universal* (ROUSSET, 1976, p. 70), segundo o qual o próprio mundo é uma vasta metáfora, por constituir apenas uma *figura* dos bens eternos, aponta para a configuração do universo como cifra de Deus, fundamento de todas as analogias.

Desse modo, contrapondo-se à *errância do semântico* aberta pela metáfora (DERRIDA, 1975, p. 311), a formulação alegórica, tão cara aos escritores eclesiásticos, necessita de um certo *imobilismo do sentido* (CEIA, 1998, p. 20) para a plena consecução de sua proposta pedagógica. Respondendo a um objetivo didático e sendo concebida como um instrumento para controlar a proliferação do sentido, a alegoria servia igualmente de refúgio, na época, para um imaginário que se encontrava acuado por quase todos os lados. Podemos confirmar que a *construção alegórica do sermão* em foco constituía uma sutil maneira de tornar aceitável o fingimento poético, o qual, no entanto, devia se manter obediente aos ditames da moral cristã, submisso ao princípio de verdade por ela promulgado.

Dessa forma, fiel aos preceitos retóricos contra-reformistas, o *fingimento decoroso* – o único aceitável no âmbito da ortodoxia católica –, dissimulando a verdade que, contudo, o fundamenta, consiste em acentuar a sinuosidade do percurso, multiplicar os meandros dos caminhos, que, no fim das contas, sempre levam à revelação final, *ad majorem Dei gloriam*. O caminho traçado tornou evidente que, mesmo levando-se em conta a extrema valorização dos recursos retórico-poéticos em seus sermões, não se pode afirmar que Vieira se renda incondicionalmente aos encantos do mundo sensível e dos produtos do imaginário. Como nossa breve análise do “Sermão de Santo Antonio aos peixes” acentuou, considerando-se a pragmática do decoro, imprescindível nas práticas da época, o ornato só pode ser aceito, no estilo cristão, se for submetido ao critério de utilidade. Nas apropriações católicas dos modelos retóricos, destaca-se, portanto, a atuação de uma eficaz máquina de guerra ideológica, que busca contrapor ao prazer lúdico da linguagem aguda a rentabilidade moral que dela se extrai.

⁷ Remeto aqui à análise de Foucault, em “As quatro similitudes” (1995).

Referências:

- AUERBACH, E. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris: Gallimard, 1968.
- _____. *Figura*. In: *Scenes from the drama of European literature*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1984.
- BEUGNOT, Bernard. *La mémoire du texte*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1994.
- CEIA, Carlos. Sobre o conceito de alegoria. *Matraga* n.10. Rio de Janeiro: UERJ/ Instituto de Letras, out. 1998. p. 19-26.
- CERTEAU, Michel de. *La fable mystique, 1. XVI^e -XVII^e siècle*. Paris: Gallimard, 1982.
- COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *O fingidor e o censor: no ancien régime, no Iluminismo e hoje*. RJ: Forense Universitária, 1988.
- _____. *Vida e mimesis*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- DELÈGUE, Yves. *La perte des mots. Essai sur la naissance de la "littérature" aux XVI^e et XVII^e siècles*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1990.
- DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1975.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l'art chrétien*. In: *Encyclopaedia Universalis. Symposium. Les Enjeux*. Paris: Encyclopaedia Universalis France S.A., 1990. p. 608-620.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y Arte de ingenio*. 5.ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1974.
- HANSEN, João A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- LEUPIN, Alexandre. *Fiction et incarnation. Littérature et théologie au Moyen Âge*. Paris: Flammarion, 1993.
- LUBAC, H. de. *Exegese medieval*, vol. 4. Paris: Aubier, 1964.
- OLIVEIRA, Ana L. M. de. *Por quem os signos dobram: uma abordagem das letras jesuíticas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- PÉCORA, A. A. Razões do mistério. In: NOVAES, A. (org.) *A crise da razão*. SP: Companhia das Letras, 1996.

_____. Para ler Vieira: as três pontas das analogias nos sermões. In: *Floema. Caderno de Teoria e História Literária*, ano I, n. 1, jan./jun. 2005. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2005. p. 29-36.

PELEGRÍN, Benito. *Éthique et esthétique du baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián*. Arles: Actes Sud, 1985.

PÉPIN, Jean. *Dante et la tradition de l'allégorie*. Paris: Vrin, 1979.

QUINTILIANO. *Institution oratoire*. Paris: Les Belles Lettres, 1975-1980. 6 vol.

ROUSSET, Jean. *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*. Paris: Librairie José Corti, 1976.

TESAURO, Emanuel. *Il canocchiale aristotelico*. Berlin/ Zurich: Verlag Gehlen, 1968.

VIEIRA, Antônio. *Sermões*, vol. 1. Org. de Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2000.

ZUMTHOR, Paul. Allégorie et allégorèse. In: *Le masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens*. Paris: Seuil, 1978. p. 78-94.



INTELECTUALIDADE, LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRAS NA REFLEXÃO DE LUIZ COSTA LIMA

Eduardo da Silva de Freitas (UERJ)¹

Resumo: O texto sintetiza as ideias de Luiz Costa Lima sobre a intelectualidade, a literatura e a crítica brasileira, concentrando-se especialmente em artigos publicados em *Dispersa Demanda*, *Pensando nos Trópicos* e *Frestas* e nos livros *Por que a Literatura e Lira e Antilira*. Além da introdução e da conclusão, o texto apresenta três partes em que procura captar os eixos norteadores do pensamento de Luiz Costa Lima sobre o sistema intelectual brasileiro e como sua visão sobre a literatura e a crítica literária se inserem neste sistema.

Palavras-chave: Luiz Costa Lima; Intelectualidade; Literatura; Crítica Literária;

Introdução

Tomada em seu conjunto, a obra de Luiz Costa Lima aparece como um grande esforço para superar o desinteresse pela atividade intelectual especulativa que caracteriza a sociedade brasileira. Esforço que se manifesta tanto pela extensão propriamente, que, além dos inúmeros artigos e traduções publicados, já se aproxima dos 30 livros (atualmente está em 28), quanto pela profundidade das pesquisas que empreende e da vasta bibliografia que manipula.

Em linhas gerais, é possível dizer que a afronta de Costa Lima ao amplo desinteresse pela atividade intelectual no Brasil se concretiza especialmente por duas linhas de reflexão que se complementam e, na verdade, se interpenetram: de uma parte, pela tentativa de compreender e explicar o motivo desse descaso; de outra, pela indagação teórica na área dos estudos literários

No caso específico da primeira linha, que será abordada neste trabalho, é possível identificar três procedimentos realizados por Costa Lima que vão no sentido de romper com a condição precária da atividade intelectual no país. São eles: a caracterização da inteligência no Brasil; a valorização de certo tipo de literatura; e a atribuição de dimensão epistemológica à crítica literária. Desses procedimentos será feita uma breve análise nas páginas que se seguem.

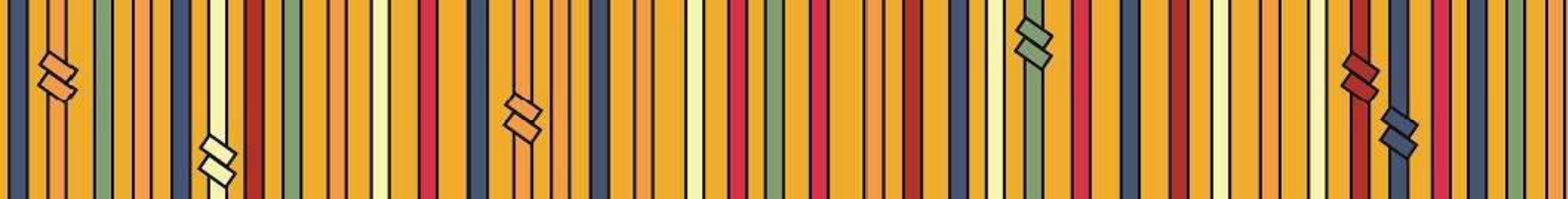
¹ Professor Adjunto do Instituto de Letras da UERJ. Contato: efreitasleco@gmail.com

A inteligência

As considerações de Costa Lima sobre a inteligência brasileira espalham-se por toda sua obra. Elas ocorrem tanto no meio de suas reflexões, na forma de digressão ou de interlocução com o leitor, quanto em certas situações mais marcadas, em prefácios ou em alguns artigos específicos sobre o tema. Em verdade, estes últimos formam uma espécie de segmento privilegiado para captar as ideias do crítico a respeito da organização e dos hábitos da inteligência brasileira, na medida em que condensam as posições manifestas naqueles outros lugares. Destacamos aqui três textos, a partir dos quais julgamos ser possível sintetizar o pensamento de Costa Lima sobre o sistema intelectual brasileiro. São eles: "Da condição precária do sistema intelectual brasileiro", de *Dispersa Demanda* (1981); "Dependência cultural e estudos literários", de *Pensando nos Trópicos* (1991); e "Nosso país, será isso mesmo?", de *Frestas* (2013).

Embora tenham sido escritos em épocas distintas não só da vida do país e mas também do andamento das pesquisas de Luiz Costa Lima, os textos expressam uma visão persistente sobre as questões que pairam sobre nosso sistema intelectual. Em primeiro lugar, chama atenção a renitente recusa do crítico em tratar os problemas que identifica como consequências diretas das condições materiais de nossa sociedade. Embora não as julgue de todo irrelevante para o entendimento da vida intelectual, sempre parte do princípio de que as explicações se encontram mais adequadamente nas disposições culturais e costumes. Em verdade, os fatores culturais desempenhariam um papel tão ou mais importante para a precariedade da vida intelectual do país do que a situação econômica propriamente.

Embora este seja um ponto que se manifesta claramente nos três artigos mencionados, fiquemos apenas com o exemplo oferecido no texto que integra o *Pensando nos Trópicos*. Pois bem, ao tratar ali da questão da dependência cultural do país, Costa Lima não defende que essa situação possa ser imputada somente à sujeição econômica: a vassalagem do primeiro campo não seria consequência da submissão no segundo. Para Costa Lima o quadro é mais complexo. Ora, se a vida intelectual fosse um reflexo puro e simples da vida econômica, os Estados Unidos, na condição de centro econômico do capitalismo, deveriam também deter uma produção cultural superior. No entanto, não é isso que se passa, pois os EUA, nas áreas da crítica literária, da filosofia e



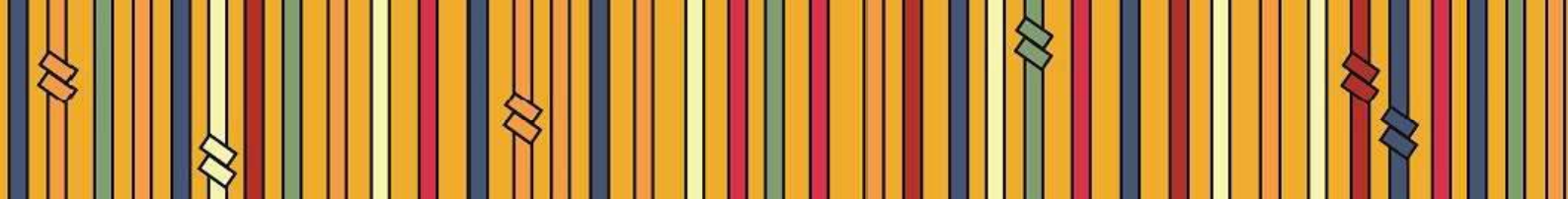
da história são dependentes da legitimação europeia (1991, p. 267-8). Quer dizer, não há como transpor a condição econômica para a vida cultural sem fazer algumas mediações.

Na obra de Costa Lima, a essa percepção corresponde a tentativa de levantar os valores e os hábitos culturais responsáveis pela fragilidade do sistema intelectual. Tentativa que não se esgota numa descrição esquemática do que seria o *tipo* brasileiro, mas que busca identificar os costumes que a provocam, bem como localizar as origens ou ocorrências históricas de tais costumes. Por vezes, Costa Lima tenta exprimi-los em conceitos ou expressões, mas está sobretudo preocupado em apontar as dimensões desses costumes e suas influências.

Talvez se possa dizer que o conjunto de hábitos e valores arrolados pelo crítico se abrigam sob duas ideias mais centrais. Uma delas seria a de que a sociedade brasileira e o sistema intelectual dentro dela são marcados por certa relação com a palavra que prevê a ausência de qualquer dispêndio de energia na produção, tanto da parte de quem escreve/fala quanto da de quem lê/ouve. A outra, restrita ao próprio sistema, consistiria na falta de originalidade e na tendência retransmissora da produção intelectual do país.

O emprego superficial da palavra remontaria ao período colonial, estendendo-se, porém, aos dias atuais, embora sob formas diferentes. A sociedade implantada no Brasil pelo processo de colonização portuguesa teria dado origem a um tipo de intelectual deslocado, não integrado nem com o português nem com o brasileiro, cujo modelo seria Gregório de Matos. Isolado, esse “enraizado desenraizado” (COSTA LIMA, 1981, p. 4) não só se converte num moralista que critica o meio em que vive porque julga ter o direito de viver em outro lugar, como também se serve de uma eloquência vazia, acrílica e entusiasmada com a natureza tropical. A herança que traríamos dessa época seria “uma cultura fundamentalmente *literária* [...] onde a *criticidade* é determinada e, ao mesmo tempo, amainada pelo *desenraizamento* [...] e pelo *moralismo* [...]; cultura ainda onde se abre como sulco alternativo o *nativismo* (precursor do nacionalismo) e o retoricismo” (COSTA LIMA, 1981, p. 5).

Ao longo do tempo, esta tendência “literária” ou bacharelesca da cultura brasileira se atualizaria de outras formas. Enquanto no século XIX, após a independência, assumiria um estilo empolado para revestir um fraseado vazio de sentido, nos dias atuais, sua manifestação dispensaria inclusive seu ar pomposo para exprimir-se na linguagem comum (COSTA LIMA, 2013, p. 454-456) a que se emprestaria, ora um tom



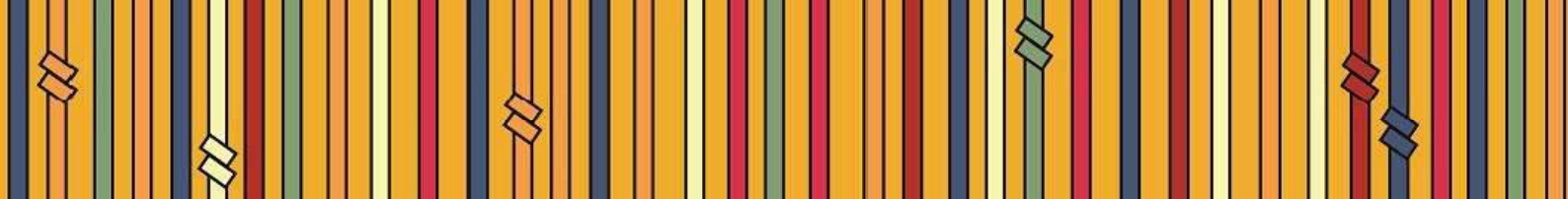
fúnebre, ora, engraçado. Neste caso, é importante não perder de vista que o “empertigamento” e a “frivolidade” são imputadas não apenas aos produtores dos bens culturais, mas também aos próprios receptores.

A síntese desses hábitos é formulada no neologismo “auditividade”, forjado pelo crítico para definir a prática dos intelectuais brasileiros de escreverem para persuadir recorrendo mais aos torneios de palavras do que aos encadeamentos argumentativos (COSTA LIMA, 1981, p. 16). Operando em duas frentes, o elemento “auditivo” da cultura brasileira contribuiria tanto para a existência de instituições e práticas autoritárias, (COSTA LIMA, 1981, p. 18), quanto para a manutenção da dependência cultural: como as discussões se fundam mais na persuasão do que na argumentação, a recorrência a um sistema prévio, elaborado nos centros de cultura, decide o êxito de alguma posição.

A essa situação liga-se o fato de o pensador brasileiro colocar-se frequentemente como difusor das ideias concebidas em outros lugares. Para Costa Lima, apesar de algumas variações, este é um comportamento que se manifesta pelo menos desde o século XIX. Naquele momento, o “*receio de ser original*” (COSTA LIMA, 1981, p. 10, grifos do autor) seria motivado pela má formação do intelectual, pelo interesse do receptor no rebuscamento da linguagem em detrimento da especulação e pela própria educação prática do intelectual, que o fazia se afastar da teorização. Mais contemporaneamente, a falta de originalidade resultaria sobretudo da convivência do próprio grupo de pensadores que, acomodados ao papel de difusor, buscam fundamentar seu reconhecimento apresentando-se como discípulo de algum intelectual ilustre. (COSTA LIMA, 1991, p. 273).

Seja como for, não se deve imaginar que a severidade do crítico seja motivada por algum sentimento nacionalista. Na verdade, Costa Lima considera equivocada a tentativa de superação da dependência cultural do país exclusivamente pela abordagem das questões nacionais. No seu entendimento, na medida em que o esforço de evitar a submissão cultural se concentrasse apenas nesse tipo de tema, ele tão só estimularia um chauvinismo temerário e comprometedor da formação intelectual (COSTA LIMA, 1991, p. 276).

Considerando o que se disse, pode parecer curioso que à capacidade de identificar as constantes problemáticas que afetam o sistema intelectual brasileiro não corresponda



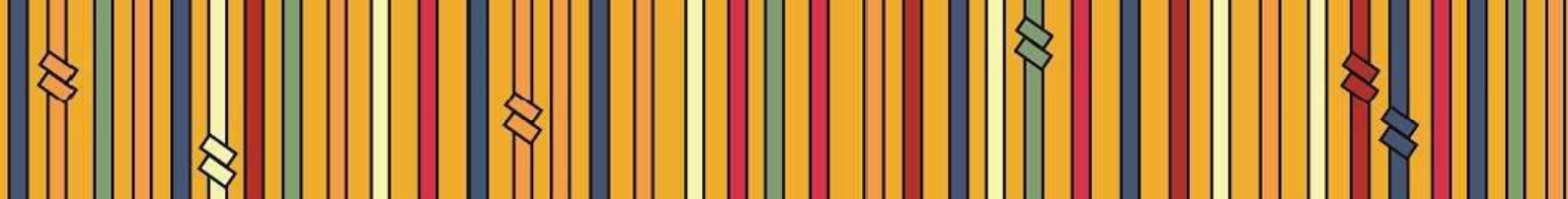
a vocação para formular meios de romper com este cenário. De fato, apenas no artigo que aparece em *Pensando nos Trópicos*, se encontra algum encaminhamento propositivo. Essa aparente dificuldade em encontrar alternativas para enfrentar o quadro que se apresenta, porém, parece condizente com sua ideia de ser a imprevisibilidade o que define o campo das ciências humanas. De todo modo, embora haja um travo amargo em sua percepção sobre o sistema intelectual, isso não significa que dê por certa a manutenção de sua condição precária. Nesse sentido, aproveitando uma expressão de Flora Süssekind (1999, p. 112), talvez seja possível dizer que, assim como para o caso da ficção, suas ideias sobre a intelectualidade no país também se desenvolvem por uma “via negativa”, na medida em que se constroem sobretudo pelo entendimento de seus problemas.

A literatura

Já que se tomou emprestada a expressão “via negativa” para se referir ao modo de reflexão que Costa Lima desenvolve a respeito do ambiente cultural brasileiro, talvez não seja exagerado recorrer a ela para também cobrir o pensamento que o crítico desenvolve sobre a literatura. Lembre-se que ele manifesta seu incômodo por lhe parecer não haver avançado “sobre a extensão do campo da chamada ‘literatura’” (BASTOS, 2010, p. 360) até a publicação de *História. Ficção. Literatura*.

Neste livro, Costa Lima (2006, p. 348) se declara surpreso com a centralidade que o ficcional tinha assumido na sua abordagem da literatura: a tal ponto vinha confundindo um termo com outro que acabava estreitando a dimensão do literário. Constatado o fato, empreende uma classificação dos tipos de discurso literários que não se poderiam chamar de ficção. Sua característica principal seria a de apresentar uma “espessura de linguagem”, termo que define uma linguagem capaz de tornar os textos objetos que se impõem à sensibilidade do leitor, isto é, que não se esgotam na sua simples percepção, nem se dirigem ao domínio exclusivo do conceitual (COSTA LIMA, 2006, p. 350). Assim, desde que apresentassem essa “espessura”, poderiam fazer parte da literatura as memórias, as autobiografias, os relatos de viagens, as cartas, algumas obras científicas e mesmo textos cujo sentido se esgota no consumo.

Embora posteriormente tenha posto algum reparo nesta classificação (BASTOS, 2010, p. 360), seu esforço em propor alguma definição para o que chamamos

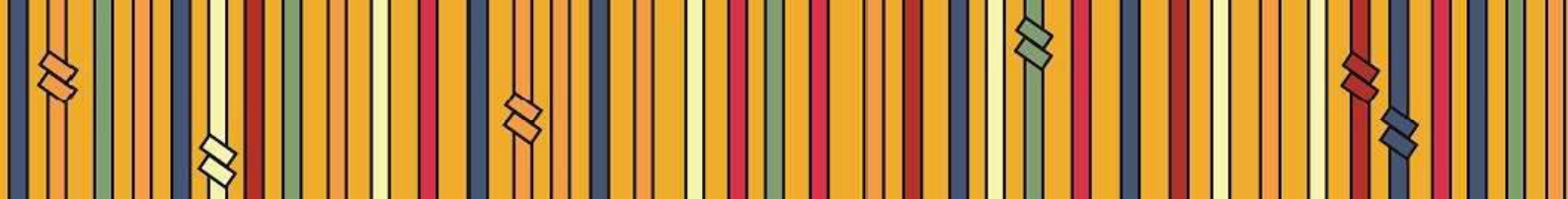


“literatura” é reveladora da relação que se estabelece entre sua especulação teórica e suas ideias de crítico, na medida em que a formulação dos conceitos se funda na análise concreta dos textos. Para além de construir uma simples tipologia textual, Costa Lima busca captar a forma pela qual os textos podem se inscrever na experiência estética.

Seja como for, embora as formulações que se apresentam no livro *História. Ficção. Literatura* sejam fundamentais para o entendimento da concepção de Costa Lima sobre a literatura, elas não bastam para captar o tipo de construção literária que privilegia: isto é, não revelam seu posicionamento como crítico. Sua visão crítica aparece efetivamente ao longo de suas análises de obras literárias. Quanto a isso, apesar da vastidão do *corpus* que, de imediato, parece se avolumar, julgamos ser suficiente para a execução dessa tarefa que o foco seja lançado apenas sobre suas duas primeiras obras, *Por que a literatura?*, de 1966, de que se mencionará apenas o primeiro texto, e *Lira e Antilira*, originalmente publicado em 1968. Nelas, já está contido o cerne das ideias que Costa Lima viria desenvolver ao longo de suas pesquisas.

Pois bem: já se chamou atenção para a importância que o ficcional tem na ideia de literatura de Costa Lima. Em termos críticos, ele funciona como parâmetro de uma escala que se utiliza criticamente para aferir a qualidade artística de um texto literário. Embora o desenvolvimento da reflexão se desse paulatinamente em sua obra, desde o início se nota a centralidade desse conceito para sua valoração da literatura, então definida como “criação ficcional em palavras”. (COSTA LIMA, 1966, p. 13). De imediato, chama atenção o fato de que Costa Lima, mesmo em suas primeiras palavras sobre o assunto, não confundia ficção com supressão da realidade. Contrapondo-se, então às ideias de Sartre, para quem a arte aniquilaria o real, Costa Lima defende que haveria uma suspensão da realidade, que, todavia, não deixaria de alimentar a arte (1966, p. 17-20).

Ainda que posteriormente viesse a buscar apoio em outras ideias filosóficas para ligar o real e a ficção literária, o fato é que já então procurava destacar que “a literatura não [seria] uma fuga, embora também p[udesse] sê-lo”, nem a “poesia se confund[iria] com queixas pessoais, embora esta também p[udesse] ser sua matéria”. (COSTA LIMA, 1966, p. 25). Eminentemente teórico, este pensamento de Costa Lima traz alguns dos parâmetros com que julgará, ao longo de toda sua trajetória, os textos que analisará:



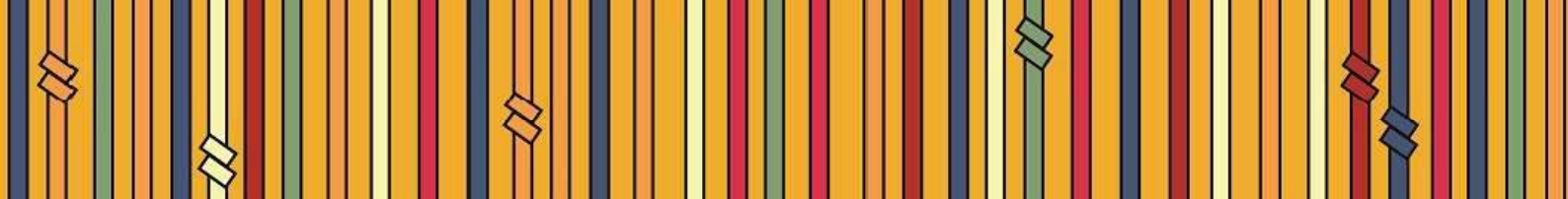
quanto mais se apresentem como fuga da realidade ou como queixa pessoal, menor será sua qualidade literária.

Por exemplo, no *Lira e Antilira*, ao tratar da obra poética de Mário de Andrade, os maiores reparos são destinados aos poemas que considera evasivos e mais carregados de subjetividade. Falando de *Pauliceia Desvairada*, livro em que Mário de Andrade recorre a uma estética passadista para abordar a cidade de São Paulo, organizada em torno da economia cafeeira e da indústria, Costa Lima (1995, p. 52-61) entende que as melhores composições seriam aquelas em que o lirismo ora encarnaria um tom dramático, ora seria freado pela ironia. Por outro lado, os poemas de menor valor são os que apresentam um teor “psicologizante” (COSTA LIMA, 1995, p. 52) e os que idealizam as tensões existentes nas relações sociais, seja por meio do gracejo, do abrandamento, do jogo vazio de palavras ou do esteticismo.

Aliás, quanto a estes últimos atributos, os reparos dos críticos são ainda mais incisivos quando os encontra em textos que não têm finalidade artística, porque, no seu entendimento, esses traços comprometeriam o raciocínio sobre o objeto ao encobrirem suas ideias com uma carga emotiva ou sentimental. Diga-se, de passagem, que as ressalvas de Costa Lima à antropofagia de Oswald e às obras de Euclides da Cunha e de Gilberto Freyre sobre certos aspectos da vida brasileira são devidas à percepção de que incorporam em alguma medida estas formas de evasão.

Para o crítico, portanto, uma ficção literária de qualidade superior está ancorada na realidade., o que não significa pensá-la como uma espécie de *reprodução* das disposições do ambiente social ou do natural. Em verdade, a proximidade com o real se dá pelo aporte da dimensão “humanizante” à representação fictícia da realidade, que não se confunde com uma preocupação programática de interferir no mundo. Em *Por que a literatura*, este pensamento de Costa Lima se traduz em repúdio à “facilitação” da literatura, à época concebida como forma de se dirigir às massas contra o governo ditatorial que havia se instalado em 1964. Baseando-se nos casos de Portugal e Espanha, ele argumenta que a postura de engajamento apenas provocava uma queda na qualidade da obra, sem que conseguisse atingir a ditadura. (COSTA LIMA, 1966, p. 39).

O desdobramento dessa posição ao longo do percurso intelectual do crítico se traduz de modo mais evidente no rechaço do “documentalismo” e do nacionalismo na construção da literatura. Em seus escritos, o autor não costuma analisar textos literários



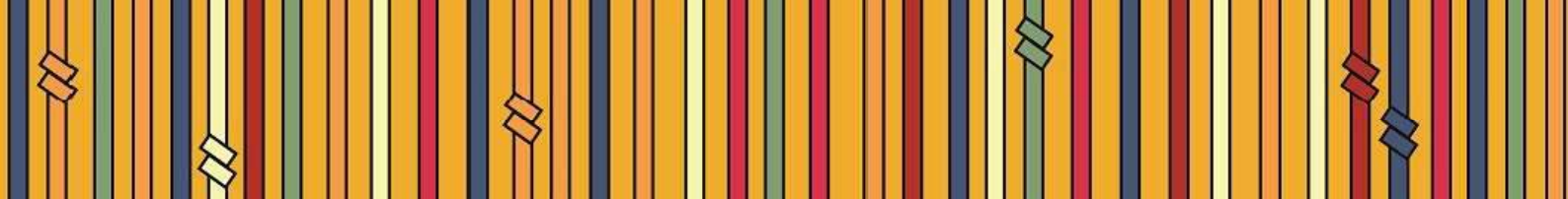
que se destaquem por sua dimensão “documental” – que pretendam “retratar” uma sociedade, uma época, etc. – ou por seu ímpeto nacionalista. Quando os identifica, sempre é para destacar como prejudicam a fatura artística das obras.

Contudo, ao lado dessa “via negativa”, talvez mais evidente, se nota igualmente o tipo de produção literária valorizada pelo crítico. Voltando ao *Lira e Antilira*, ele se encontra especialmente representado na poesia de João Cabral de Melo Neto. Em primeiro lugar, Costa Lima julga que a construção poética do escritor pernambucano é melhor do que a de seus predecessores porque se afasta do lirismo subjetivo e se dirige a uma representação pictórica aberta à existência humana (COSTA LIMA, 1995, p. 221). Quer dizer, a superioridade de Cabral está no fato de que seus poemas, além de apresentarem um lirismo que emocionaria mais pela “visibilidade” do que pela evocação de estados sentimentais do autor ou do leitor (COSTA LIMA, 1995, p. 246), incorporam a realidade natural como recurso à representação dos aspectos da existência humana no ambiente nordestino (COSTA LIMA, 1995, p. 314-318).

Uma espécie de síntese de suas ideias sobre qual tipo de literatura entende ser a mais bem elaborada aparece no comentário que faz sobre Graciliano Ramos e João Cabral. Na obra desses escritores, Costa Lima vê uma forma de “humanismo ativo” que não se limita à empatia com o homem para a realização artística, mas que se realiza pela “pragmatização da palavra”, isto é, que ensina “pela palavra, sem, entretanto, nela imiscuir qualquer fácil didatismo” e que elimina os ornatos para que na palavra “não mais caiba que o estrito humano e as coisas estritas que ele toca. [...]” (COSTA LIMA, 1995, p. 325).

A crítica literária

A rigor, os momentos em que Costa Lima se detém sobre o espaço da crítica literária na cultura brasileira poderiam ser incluídos num conjunto maior a que corresponderiam suas já mencionadas considerações a respeito do sistema intelectual. No entanto, uma vez que este é o campo do sistema em que atua parece conveniente tomar à parte suas ideias quanto à crítica. Julgamos que suas opiniões se encontram em cinco artigos publicados nos três livros mencionados anteriormente no tópico 2. São eles: “A crítica literária na cultura brasileira do século XIX”, “Questionamento da crítica literária” e “Quem tem medo da teoria?” *Dispersa Demanda*; “A concepção da



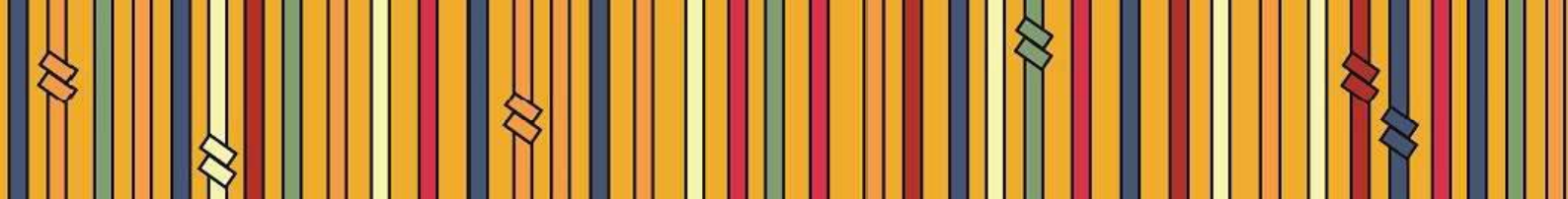
História Literária na Formação”; *Pensando nos Trópicos*; e “Ainda se lembram do que era a crítica?” *Frestas*.

O elemento subjacente em cada um desses textos é a convicção de que a crítica literária pode desempenhar um papel relevante para uma teoria do conhecimento que rompa com o primado da razão e valorize os produtos que se relacionam mais intensamente com o imaginário. Para se realize dessa forma, o primeiro passo seria que ela não se limitasse a um julgamento da obra restrito à sua recomendação ou rejeição, nem se reduzisse à mera aplicação de uma nomenclatura técnica aos textos literários. Ao contrário disso, o importante seria que expusesse “a cadeia demonstrativa” a partir da qual atribui valor ao objeto estético (COSTA LIMA, 1981, p. 200).

Dessa perspectiva, a crítica seria definida como um discurso racional em favor da imaginação, de modo que, embora possa conter algo de emocional, ela não seria outra forma de gênero literário. Proposta como uma “atividade capaz de mostrar a lógica de um objeto, experimentado como estético” (COSTA LIMA, 1981, p. 206), ela deveria se posicionar contra a *superioridade* que se concede à razão, não propriamente contra a razão.

Em relação ao sentido que assumem especificamente no contexto brasileiro, a concepção e a prática da atividade crítica por Costa Lima surgem como formas de superar a escassa de teorização a respeito do que se entende por literatura. Efetivamente, sua atividade se opõe à ideia de que a crítica é inútil, hermética, pedante, contra-intuitiva e cientificista (COSTA LIMA, 1981, p. 195), defendendo-a, numa dimensão mais ampla, como atividade especulativa de cunho epistemológico, mas também a exercendo, mais especificamente, como atividade interpretativa dos textos literários em relação com as sociedades em que aparecem e por que circulam.

No seu entendimento, devido à sua carência teorizadora, a crítica literária brasileira estaria ainda hoje assentada em pressupostos muito semelhantes aos do momento de seu aparecimento no país durante século XIX. Nesse sentido, Costa Lima aponta uma linha determinista que, iniciada com o darwinismo social de Sílvio Romero, teria na teoria do reflexo de cunho marxista sua forma atual (COSTA LIMA, 1981, p. 31-40; 2013, p. 489-491). Além dela, faz remontar a crítica impressionista, que se entende como atividade literária, a José Veríssimo e Araripe Jr, cujos critérios se erigiram respectivamente sobre a tradição retórico-gramatical ou sobre o psicologismo



anticientífico (COSTA LIMA, 1981, p. 41-53; 2013, p. 491-493). Por fim, reconhece ainda uma tendência histórico-nacionalista, não necessariamente concorrente das outras, a qual Antonio Candido teria sofisticado ao substituir o “exotismo” e o “brasileirismo linguístico” dos primeiros românticos pela ideia de coesão social, de “sistema literário” (COSTA LIMA, 1991, p. 157; 159-161) como conteúdo central do nacionalismo.

Da parte de Costa Lima, o anseio de alterar este quadro se efetiva na teorização que desenvolve em relação à *mimesis* e do “controle do imaginário”. A maneira como desenvolve e articula estes conceitos representam a tentativa de realizar sua ideia de crítica atenta às questões filosóficas e sociais mais profundas presentes no texto literário. Trata-se de acreditar que tanto a literatura quanto a crítica literária estão ligadas a certas necessidades fundamentais do homem, necessidades que estão além da razão pragmática e que se inserem em certa dimensão da existência humana que não convém ser considerada inferior.

Conclusão

Costa Lima não foi efetivamente o primeiro pensador a perceber o desinteresse geral da sociedade brasileira pela atividade intelectual especulativa. A constatação desse amplo descaso se nota, por exemplo, em Sérgio Buarque de Holanda, para quem permaneceu como herança na sociedade brasileira o “desleixo” (1995, p. 110) dos colonizadores portugueses, menos preocupados com o planejamento de suas ações do que com ganhos rápidos. Percebe-se também em José Veríssimo (1977, p. 248), que, citando justamente o espírito ávido de resultados do brasileiro, lamentava, em fins do século XIX, o sufocamento da ocupação com a literatura, as artes e as ciências pelo desejo de ganho e poder espalhado pela sociedade.

Seria possível acrescentar o de Antonio Candido, que identificou precisamente certo “sentimento de missão” (1997, I, p. 26) ou uma espécie “consciência social” (2011, p. 237) no intelectual do campo literário, que, por vezes, não se preocupa tanto com a dimensão estética de sua obra para atender a alguma inclinação nacionalista ou para atuar sobre os problemas que identifica na sociedade.

Nesse sentido, as reflexões de Costa Lima podem ser integradas num tipo de prática frequente entre os intelectuais brasileiros que procuram compreender as condições de vida no país, a fim de superá-las. Mas mais do que constatar os problemas,

ele empreende uma via de reflexão que está efetivamente distante tanto do imediatismo mais mesquinho e interesseiro da sociedade em geral, quanto do engajamento nacionalista que o corpo intelectual por vezes pratica. Dessa forma, Costa Lima atribui outro sentido à ideia de engajamento e participação do intelectual no contexto brasileiro: a ele caberia levar ao máximo o pensamento especulativo, a fim de que, estimulando outras pessoas, servisse para alteração das condições existências do próprio ambiente intelectual e da sociedade como um todo.

Referências Bibliográficas

BASTOS, Dau (org.). *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

CANDIDO, Antônio. “A revolução de 1930 e a cultura”. In.: _____. *A Educação pela Noite*. Rio de Janeiro: 2011

_____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. v. 1. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997, 8ª ed.

COSTA LIMA, Luiz . A crítica literária na cultura brasileira do século XIX. *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981a.

_____. Da existência precária: o sistema intelectual brasileiro. *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981b.

_____. Dependência cultural e estudos literários. In: _____ *Pensando nos Trópicos: dispersa demanda II*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 2006

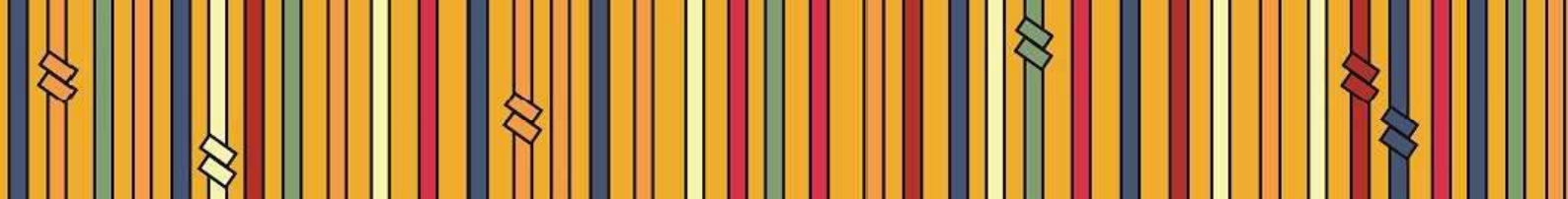
_____. *Lira e Antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, 2ª ed. rev.

_____. Nosso país, será isso mesmo? . In: _____. *Frestas: a teorização em um país periférico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Por que a literatura*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1969.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

ROCHA, João Cezar de Castro. Introdução: o estilo intelectual de Luiz Costa Lima. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; ROCHA, João Cezar de Castro (Orgs). *Máscaras da Mimesis: a obra de Luiz Costa Lima*. Rio de Janeiro: Record, 1999.



SÜSSEKIND, Flora. A via negativa de Luiz Costa Lima. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; ROCHA, João Cezar de Castro (Orgs). *Máscaras da Mimesis*: a obra de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Record, 1999.

VERÍSSIMO, José. A nossa vida literária. In: BARBOSA, João Alexandre. *José Veríssimo*: teoria, crítica e história literária. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977.



**REVEJA O QUE VOCÊ APRENDEU:
A MULHER NA POESIA TROVADORESCA
E NA NARRATIVA MEDIEVAL PORTUGUESA**

André Carneiro Ramos (UERJ)¹

Resumo: Este trabalho trata da mulher medieval e seu papel na literatura portuguesa do período, com foco nas chamadas *cantigas de amigo*, bem como na novela *Saudades (Menina e moça)*, de Bernardim Ribeiro. Na poesia, temos o fato de os trovadores (e trovadoras) terem infringido o *status quo* de sua época, reinventando o conceito do amor na Idade Média. Quanto à narrativa, o ponto crucial é a ideia de desconstrução do ideal cavaleiresco, da figura do varão medieval, e que a mencionada obra revela. Nomes como Maria do Amparo Tavares Maleval, Ken Goffman/Dan Joy, Natália Correia, Ria Lemaire, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Helder Macedo e Teresa Amado serão o meu norte teórico nessa empreitada.

Palavras-chave: Cantigas de Amigo; Canções de Mulheres; Narrativa Medieval Portuguesa; Feminino; Desconstrução.


Como se eu lamentasse / Sem lamento / Sem
urro. / Corpo de fogo morrendo / Sem a luz
do ouro. / Isento. Puro. / Vivo do seu próprio
momento.

Hilda Hilst. In: *Baladas*

No longínquo século XII, as invasões bárbaras da Europa haviam relativamente cessado e a ideia de cidade, então, ganharia força, movida pelo crescimento da economia e as trocas culturais que ocorriam com maior civilidade. Nessa *nova* sociedade, os cavaleiros medievais de uma hora para outra se encontraram à mercê de uma curiosa circunstância. Viam-se destituídos do pragmatismo e da importância de suas funções. Precisou-se, portanto, criar para todos eles um novo papel no cenário medieval, o que sistematicamente ocorreu com a idealização e propagação do chamado *código do amor cortês*, que transformava o comportamento de vassalagem (entre esses homens e seus senhores feudais) em adoração às mulheres. Ou melhor: às damas que integravam a nobreza.

Ser cortês era, deste modo, seguir as regras do jogo amoroso criado por Guilherme IX, segundo as quais um cavaleiro (representado por um trovador) expressaria veementemente galanteios e súplicas a uma mulher que fosse de preferência casada e tivesse uma posição social reconhecida no reino. Isso se firmaria como elementos cruciais para que toda a elaboração musical/poética ali fosse

¹ Graduado em Comunicação Social e Letras pelo UBM (Centro Universitário de Barra Mansa); Mestre em Literatura Portuguesa e Doutor em Literatura Comparada, ambos pela UERJ. Contato: andremacartney@hotmail.com.



criada/executada. Por esse motivo é que os termos que definiam as relações medievais foram, com o tempo, associadas a essas cantigas, caracterizando e fundando o chamado Trovadorismo.

O que nos faz refletir é que se passou a observar nesse contexto a legitimação de alguns paradigmas medievos. A mulher era a senhora, o homem, seu vassalo; prezava-se pela generosidade, a lealdade e, acima de tudo, o sofrimento; valorizava-se, sobremaneira, a cortesia; a avareza e a vilania eram comportamentos desprezados, desqualificando o trovador; e assim por diante. Na precisa explicação da professora Maria do Amparo Tavares Maleval tudo isso se potencializa: “(...) pelo menos literariamente vemos que a mulher se torna, nos cantares trovadorescos, a suserana que orienta a vassalagem e a mesura do trovador/amador, dignificando-o e sendo por ele dignificada, já que louvada em suas virtudes (...)” (1995, p. 39).

O fato é que enquanto circulavam nos mosteiros e abadias européias os textos escritos em latim, nos castelos e cortes as cantigas faziam sucesso, sendo produzidas em língua local, direcionadas para o deleite dos homens e mulheres da nobreza com o intuito de legitimar esse novo papel social assumido pelos cavaleiros. Nesse sentido, as regras de conduta social expressas ali viriam a definir todo um fazer literário medieval, com os seus princípios básicos – subordinação a Deus e às damas – tornando-se o principal mote dessas produções.

E grande parte delas seguia uma moda culta e provençal – nas cantigas de amor, por exemplo, fica clara a influência dessa lírica, algo que havia florescido no século XI, no sul da França (*Quer`eu en maneira de proençal / fazer agora un cantar de amor...*, declara D. Dinis, na cantiga 485, do Cancioneiro da Biblioteca Nacional).

Vale aqui ressaltar, de acordo com os pesquisadores Ken Goffman e Dan Joy, que a “Provença da Alta Idade Média foi o produto de uma impressionantemente multifacetada (...) interação islâmico-cristã” (2007, p. 147). Os mouros, ramo do império islâmico (o chamado *al-Andalus*) que dominou boa parte da Península Ibérica por séculos, caracterizavam-se por sua apreciação e prática das artes e de todas as formas de estudo, e com suas mulheres tendo uma inusitada proeminência para a época, inclusive no campo da política. Nesse ínterim, o sistema feudal se espalhou:

(...) por toda a Europa cristã. Com as mulheres atingindo um grau de poder econômico e político sem precedentes na cristandade, [e] o

status das nobres na Provença (...) igual[ando] e até mesmo super[ando] o de suas irmãs mouras. (IDEM, p. 147)


Em toda essa situação, os trovadores foram expostos, como se constata, a uma crescente veia poética. E ao transmiti-la, abririam um acesso de inseminação cultural que desempenharia variados papéis em muitas das mudanças ocorridas na cristandade europeia.

Um deles foi justamente a própria teoria do amor cortês, observada sobremaneira nas cantigas de amor, com sua gênese proveniente justo dessa *influência* poética provençal. De acordo com Natália Correia, esse reconfigurado amor trovadoresco (que a partir de certo momento se firma como galego-português) pretendia:

(...) converter a situação passiva da mulher em princípio activo, a mulher que inspira o amor que integra a personalidade do homem (...). Nestes termos, a valorização do princípio feminino, a exaltação do amor como portador do valor da unificação que liberta é uma arma contra a autoridade que oprime o livre exercício da individualidade. (1978, p. 27)

Nota-se que a ideia de *mesura do trovador/amador* aqui anteriormente citada por Maleval corrobora justo com esse dizer de Correia, coadunando-se a ele no aspecto do *valor da unificação que liberta* associada ao homem (e apenas a ele) em sua plenitude. Haveria, por conseguinte, duas percepções para essa novidade conceitual: uma preocupada com a individualidade masculina (a coita amorosa auxiliando no amadurecimento do homem, só do homem), e outra, com uma tentativa de resistência a esse modelo feminino excessivamente coadjuvante proposto pelo código cortês; refiro-me às cantigas de amigo ou, segundo Maleval, *cantigas de mulher* (1995, p. 21). Nelas, num ato de criação moral (o mais incomum da Idade Média), passou-se a ver um tipo de amor na contramão da puríssima ideia de geração e reprodução da espécie.

A tese mais polêmica que gostaria de mencionar aqui se refere ao fato de que houve importantes contribuições femininas à linguagem dos trovadores. Na verdade, antes de seus escritos, nunca se tinha ouvido falar de mulheres fazendo poesia. E hoje, muitos pesquisadores reconhecem a importância dessa temática, sendo um dos destaques a holandesa Ria Lemaire, que em sua tese (1988) trabalhou as cantigas de amigo galego-portuguesas cuja autoria até então foram atribuídas a homens. A própria



possibilidade de ver a literatura medieval como produto da fase inicial da transição da oralidade para a escrita permitiu colocar a questão autoral das cantigas de uma maneira radicalmente diversa, levantando a possibilidade de uma redescoberta da mulher jovem como *compositora e poeta* de muitas canções improvisadas, transcritas e registradas nos cancioneiros medievais.

Assim, do ângulo da rebeldia, a obra dessas *trovadoras* é tão “(...) audaciosa, franca e adúltera quanto os registros masculinos” (GOFFMAN & JOY, 2007, p. 153), tratando-se, evidentemente, de uma previsível lástima o fato de aqueles que transcreveram (copiaram) essas cantigas ao longo do(s) tempo(s) terem dado a si próprios o crédito por tais criações. Ao que é de se supor, esse fato nos parece bastante plausível, não acham? Nesse contexto,

(...) as marcas de oralidade e o caráter feminino de tais composições, seja no que concerne à questão da autoria, seja no que respeita à iniciativa das jovens “amigas” em direção à sua satisfação amorosa, [seguem] acentuando (...) o descompasso existente entre as mesmas e as “canções de homens” do norte da França medieval. (MALEVAL, 1995, p. 22)

Esse descompasso talvez corrobore com a possibilidade de haver mesmo uma distinção, inclusive de tom, na dicotomia *canções de homens* e *canções de mulheres*. Com a supremacia masculina das cantigas de amigo colocada em xeque, tornou-se possível um questionamento mais efetivo das configurações femininas medievais estabelecidas e divulgadas pelos literatos dos séculos XIX e XX, e que a partir daí ensinavam uma tradição interpretativa de mulheres passivas, entregues à infidelidade masculina. Ao contrário disso, haveria todo um esgarçamento que, por mais inacreditável que possa parecer, reverberaria um conteúdo real de mulheres jovens (as amigas), sexualmente ativas, que cantavam e improvisavam suas cantigas, e apregoando de modo tanto aberto quanto metafórico o seu desejo libidinoso, aliado ao prazer de sua satisfação:

*Bailemos nós já todas tres, ai amigas, / so aquestas avelaneiras
frolidas, / e quem for velida como nós, velidas, / se amigo amar, / so
aquestas avelaneiras frolidas / verrá bailar. (...) Por Deus, ai amigas,
mentr'al nom fazemos, / so aqueste ramo frolido bailemos, / e quem
bem parecer como nós parecemos, / se amigo amar, / so aqueste ramo*

so'I que nós bailemos / verrá bailar. (GONÇALVES & RAMOS, 1985, p. 311)


Vale mencionar que a autoria dessa cantiga é atribuída a Airas Nunes, trovador galego da segunda metade do século XIII, contemporâneo de Afonso X e de D. Sancho IV, e tido como um dos mais representativos da poesia trovadoresca. Sei que uma dúvida em relação à sua autoria pode parecer improcedente – eu mesmo relutei bastante em mencionar isso –, mas o fato é que no reconhecido sítio *Cantigas medievais galego-portuguesas* (vinculado a um projeto do Instituto de Estudos Medievais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), quando tal composição é mencionada há uma curiosa nota geral que descreve o seguinte:

Nos Cancioneiros encontramos outra versão desta cantiga (...), da autoria de João Zorro, *Bailemos agora, por Deus, ai velidas*. Podendo qualquer dos autores ter retomado a cantiga do outro, parece mais provável que tenha sido Airas Nunes a retomar uma anterior composição de Zorro, até pelo evidente gosto que o trovador mostra por este processo, visível em diversas outras cantigas suas (...). (2016, grifo meu).

Ora bem: abre-se aqui, portanto, um precedente. E o curioso é que nesse mesmo sítio menciona-se o adjetivo *maliciosa* ao se referir à expressão “*mentr'al nom fazemos*” (enquanto não fazemos outra coisa); e a própria professora Maleval, em seu texto *O substrato celtibero da cantigas de mulher galego-portuguesas*, salienta que isso não deixa de ser uma possibilidade de Airas Nunes, ao compor tal paralelística, “(...) ter-se baseado em cantares perdidos, da tradição oral” (1995, p. 30).

O quadro dá o que pensar. Mas é inegável que qualquer comparação entre as cantigas da tradição oral galego-portuguesa com os *cantos de donas* segundo Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1990, p. 10), permite que se pense e descubra jovens trovadoras na Europa e além. Na área tanto da linguagem quanto na da literatura, no mundo indo-europeu, existiam duas possibilidades culturais, a dos homens e a das mulheres, e que essa realidade medieva foi não só sistematicamente ocultada, como desfigurada pelos doutores dos séculos XIX e XX, a fim de se consagrar uma historiografia baseada num só mundo cultural, com vistas ao patriarcalismo.

Essa ideologia, ao situar-se acima e fora da vida das comunidades humanas reais, criando uma genealogia de escritores homens e geniais desde Homero, amordaçou ao




longo dos séculos qualquer grito dessas mulheres, potencialmente rasuradoras dessa ordem imposta. Resta-nos o consolo de saber que elas existiram. Vejamos agora, muito brevemente como isso se processou no âmbito da narrativa medieval portuguesa.

Entre as façanhas de *Saudades* – ou *Menina e moça* como é comumente chamado –, escrita por Bernardim Ribeiro (1482? – 1552?), configura-se, em especial, um viés discursivo sobre o amor e o desejo, situado por entre os paradigmas do amor cortês de um lado e o debate renascentista sobre o amor de outro. E numa imediata analogia com as novelas de cavalaria mais tracionais se delinea na referida obra toda uma conceituação de amor associada à ideia de alienação do amante, na perspectiva que este constrói do ser amado. Sobre a obra, Ana Luísa Amaral e Marinela Freitas afirmam:

(...) [trata-se de] uma série de histórias de amor concêntricas – narradas por uma mulher mais velha a uma mais jovem que pretendia escrever a sua própria história de amor após a perda do seu amante – como meditações modelo sobre a natureza e a função do amor e a função das mulheres na terra (...) [e que] reflectem todas o mesmo padrão: encontro, reconhecimento e separação. (2014, s/p.)

Como tudo que é interessante sobre o tema, Helder Macedo publica em 2002 um artigo intitulado *As três faces de Eva*, em que discute, dentre outros assuntos, o modo como *Menina e moça* seria uma cantiga de amigo na versão narrativa medieval, especialmente a partir da premissa básica do gênero que “(...) pressupõe um discurso masculino por trás da máscara feminina, exigindo que o poeta pense no outro feminino a partir de seu eu masculino” (2002, p. 202).

A famosa frase “Menina e moça me levaram de casa de meu pae para longes terras” (1923, p. 1) inicia o livro rumo a uma convergência de tópicos estabelecidos no plano da história literária (ao congregar novelas de cavalaria, romance pastoril e novela sentimental), bem como no plano do conteúdo (aludo ao encontro de uma menina – com seu monólogo sobre mudança de vida – com uma senhora – a lhe apresentar histórias de infelicidades amorosas).



A essa ideia de mudança/infelicidade se associam elementos de uma comum nostalgia amorosa ligada ao fatalismo e amargura, que fazem dos personagens Beliza e Lamentor, Aonia e Bimnarder, por exemplo, desdobramentos de uma mesma aflição, plasmada na obra através dos constantes desencontros amorosos narrados. Aliás, amor e distância são duas recorrências neste livro, considerado como o primeiro da literatura portuguesa a se desprender em certa medida das convenções narrativas de sua época, legitimando-se enquanto manifestação *feminina* da solidão e, obviamente, da saudade.

Mas é mesmo curioso como para Helder Macedo “(...) muitas cantigas de amigo também revelam um latente medo masculino da sexualidade feminina, mesmo quando celebram a consumação plena do amor” (2002, p. 210). No caso de *Menina e moça* mesclam-se elementos das cantigas de amigo com as de amor, sendo que é a partir dessa imbricação que o tal *medo masculino* se manifestaria mais efetivamente, tendo por base a construção dos personagens – por exemplo, no modo como Aonia demonstra, quase que de modo subterrâneo, o seu desejo por Bimnarder; cito também a maneira como este se prostra choroso diante da amada (verão as passagens logo adiante), desconstruindo o estigma patriarcal do cavaleiro que não deve se render a nada e deixa a amada em busca de novas aventuras; e ainda temos o próprio sujeito-lírico/autor medievo se colocando magistralmente na pele de todos esses Outros, inclusive *femininos*.

Organizando o pensamento, consigo, desse modo, inferir que Bernadim Ribeiro, em seu processo criador, acabaria nesse seu texto por desenvolver-se muito como escritor, realizando interessantes experimentações dele consigo mesmo, pois que se coloca o tempo todo no lugar de seus personagens (volto a afirmar: uma clara impressão de leitura que o autor me oferece). O personagem Bimnarder, em especial, funciona dentro da narrativa como uma das tentativas mencionadas no parágrafo anterior, de se *plasmam* na pele do Outro – Aonia também o seria –, com isso tudo, obviamente, problematizando questões, como a da mulher, que não seria somente um ser superficial, lastimoso, choroso o tempo todo.

Sobre a questão, várias passagens são irretocáveis, mas destaco duas em que Aonia, sendo mais do que uma donzela que desconhecia as artimanhas do amor, revela-se como alguém real e *palpável*, que se deixa sucumbir pelo homem dos seus sonhos: “E, como o viu, com os desejos que tinha de o vêr, e com o que consigo tinha assentado,

pareceu-lhe não tam só assim como êle era, mas como ela queria que fosse” (1923, p. 120). E, mais adiante, tal desejo se intensifica:


Veio a noite naquele dia mais cedo, para Aonia, do que nunca outra viera. Deus sabe como ela aquela tarde passou! Mas não quero aqui contar muitas cousas, que, por querer-bem, se fazem de maneira que se não podem dizer. A velha e honrada ama, que, com o que suspeitou, entendeu o desassocego de Aonia, que diferente foi logo para quem atentasse nisso, andava triste, e desgostosa, em parte de si, pelo que lhe contara d’êle. E, por isso, o sentia muito mais, e àquela ceia não pôde comer. (IDEM, p. 121)

Quando o assunto é Bimnarder, tanto ou mais que Aonia, tal personagem também se distancia do paradigma medievo. Um dos motivos é chorar pela amada: “(...) houve tempo para Aonia entrar aonde êle estava então deitado, contra a outra parte da parede, chorando, porque não vira Aonia ao passar, que bem se pudera êle erguer” (IBIDEM, p. 146).

Em relação a isso, Helder Macedo (2002, p. 202) ratifica a mudança de perspectiva mencionada, no que tange a uma postura feminina por detrás de uma faceta masculina, ou seja: dissimula-se no Outro objetivando apreciar a sua essência. Vale destacar, portanto, que em *Menina e moça* as ações robustas dos cavaleiros – que nas narrativas épicas eram celebradas – perdem espaço, fragmentando-se em suas machezas. Na história de Bernardim Ribeiro, tais ações se feminizam, transformando-se em lamentos, *coitas de amor*, no caso, aproximando-se mais especialmente das cantigas de amigo².

Extrapolando e contrariando esses paradigmas medievos, por conseguinte, vale mencionar uma vez mais que Bimnarder, mais especificamente no capítulo XVIII, chora ao rever sua senhora, Aonia. Trocam-se os papéis, portanto. Reparem: em comparação, enquanto a mulher, em seu devaneio, deseja o homem ardentemente como vimos agora, o que acontece com esse varão medieval? Ora bem, o fato é: a tristeza de Bimnarder evidencia, sobremaneira, as máscaras femininas do autor e do personagem. Cito um trecho da passagem:

² Sobre o referido tema há um interessante artigo, intitulado *Entre o contar e o cantar, as faces femininas de Adão*, de autoria da professora/pesquisadora Talita Papoula, disponível em: <http://intranet.ufsj.edu.br/rep_sysweb/File/vertentes/Vertentes_32/talita_papoula.pdf>.



Mas Aonia, que bem via os olhos de Bimnarder como ficavam, tomou uma manga de sua camisa, e, rompendo-a, para remédio de suas lágrimas lh'a deu, significando, na maneira só como lh'a deu e para que lh'a dava; pois parece que a dor grande que sentia não lh'o deixou dizer por palavras (...). (RIBEIRO, 1923, p. 147)

Para terminar, gostaria de fazer referência ao brilhante artigo da professora da Universidade de Lisboa Teresa Amado, cujo título é *A nostalgia da cavalaria na escrita de Bernardim Ribeiro*, onde se desdobra, dentre outras questões, a ideia de que Bernardim Ribeiro desconstrói parte de todo um ideário cortesão:

Saudoso de um tempo em que se vivia com mais verdade e justiça, Bernardim Ribeiro encena o lamento pela perda da cavalaria que as representava. Poeta e testemunha do seu tempo, consciente da necessidade de encontrar formas novas para falar dele, resgata motivos da herança cavaleiresca e experimenta transformá-los, fundindo-os com duas realidades literárias contemporâneas: o bucolismo, que ele inaugurou em Portugal, e o novo modo de representar as mulheres. Depostas as armas, o amor é agora o catalisador do discurso. (MONGELLI, 2012, p. 507)

Referências bibliográficas:

AMARAL, Ana Luísa; FREITAS, Marinela. *Novas cartas portuguesas: entre Portugal e o mundo*. Alfragide – Portugal: Publicações Dom Quixote, 2014.

CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=883&pv=sim>>. Acesso em: 11 nov. 2016.

CORREIA, Natália. *Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses*. Lisboa: Estampa, 1978.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos – do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GONÇALVES, Elsa; RAMOS, Maria Ana (org.). *A Lírica Galego-Portuguesa*. Lisboa: Comunicação, 1985.



HILST, Hilda. *Baladas*. São Paulo: Globo, 2003.

LEMAIRE, Ria. *Passions et positions: contributions à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique en langues romanes*. Amsterdã: Rodopi, 1988.

MACEDO, Helder. As três faces de Eva. In: *Metamorfoses*. Lisboa: Caminho, v. 3, 2002.

NUNES, José Joaquim. *Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Rastros de Eva no imaginário Ibérico*. Edicións Laiovento: Santiago de Compostela, 1995.

MONGELLI, Lênia Márcia (org.). *E fizeram taes maravilhas... Histórias de cavaleiros e cavalarias*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

PAPOULA, Talita. *Entre o contar e o cantar, as faces femininas de Adão*. Disponível em: <http://intranet.ufsj.edu.br/rep_sysweb/File/vertentes/Vertentes_32/talita_papoula.pdf>. Acesso em: 26 set. 2017.

RIBEIRO, Bernardim. *Saudades (Menina e moça)*. São Paulo: C. Teixeira e Cia. Editores, 1923.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. “Advertência preliminar”. In: *Cancioneiro da Ajuda*. Vol. 1. Lisboa, IN/CM, 1990.

FEMININO E HIPOCRISIA SOCIAL NO SÉCULO XIX: UM ESTUDO SOBRE LUCÍOLA

Andréa Lucas dos Santos (IFES)¹

Wagner Trindade (IFES)

Resumo: O presente trabalho se propõe a analisar Lucíola, protagonista que dá nome ao romance de José de Alencar, sob a perspectiva da condição feminina apresentada no romance do século XIX. Na obra, o autor apresenta as diferentes faces do binômio Maria da Glória / Lúcia, presentes na mesma personagem, realçando a sua evolução e suas mudanças no decorrer da trama. Lúcia representa os dois lados de um momento histórico marcado pelo preconceito e pelo desprezo da figura feminina. Nosso estudo parte, então, para observação da intenção alencariana de desnudar a alma feminina, oferecendo uma nova forma de interpretar a condição da mulher, num claro contraponto com a sociedade moralista e misógina do Brasil de dezenove.

Palavras-chave: Feminino; Empoderamento; Mulher

INTRODUÇÃO

Este trabalho é fruto de minha pesquisa de mestrado e está ainda em fase inicial. Desta forma, meu intuito é apresentá-lo e receber contribuições que enriqueçam e incrementem os rumos desse projeto.

Minha proposta parte da análise, como objeto de estudo central, da personagem Lúcia, protagonista da obra Lucíola, de autoria de José de Alencar. O romance relata a história de amor entre uma mulher que atua como cortesã de luxo na cidade do Rio de Janeiro e um homem de família tradicional.

Lucíola é o quinto romance de Alencar e a obra faz parte do grupo dos romances urbanos, foi publicada em 1862. Nos quais o autor buscou transcrever os valores e comportamentos de uma sociedade em crise de valores, mais preocupada com as aparências, o dinheiro e o status.

O enredo de base do conflito moral vivido pela protagonista, uma jovem que vende sua virgindade para prover alimentos e medicação para a família e acaba expulsa pelo pai, permite uma reflexão acerca dos valores daquela sociedade. Enquanto a jovem Lúcia é execrada e seus atos vistos como uma afronta aos padrões morais da época, era comum o acordo entre famílias para o chamado “casamento de conveniência” em que, na prática, mulheres eram negociadas em troca de favores financeiros para as famílias.

Podemos perceber que dentro da obra não há somente o conflito preconceituoso entre o indivíduo e sociedade, mas está enraizada nos próprios protagonistas. Foi a partir dessa atitude preconceituosa de seu pai que a sua vida de cortesã teve início.

Até o autor tenta se proteger do preconceito da época, não assumindo a autoria do livro adotando o pseudônimo de G.M. como assinatura, a quem seriam, supostamente, destinadas as cartas escritas por Paulo, narrador-personagem do romance. Pois a personagem poderia macular a imagem do autor, que tinha aspirações políticas, e, por este motivo, ele custeou as primeiras edições a fim de avaliar a repercussão anonimamente. Todavia, o sucesso foi incontestável. O método que os autores da época encontraram para se escudar do preconceito da sociedade foi fazer uso de pseudônimos.

¹: Graduada em Letras (FACNEC) Contato: andrealucasbanana@gmail.com

O autor buscou criticar a sociedade ambiciosa, hipócrita e totalmente desigual no que se refere ao tratamento com as mulheres. Cabia ao homem decidir, e à mulher, acatar as decisões. Entretanto, Lúcia não se deixa submeter a esses padrões e é desenhada para ser senhora de si, dona de seu destino.

O trabalho analisará Lúcia sob a ótica da condição feminina no século XIX, período em que as mulheres sofriam forte opressão social, não gozavam de direitos nem de igualdade de condições civis em relação aos homens.

É a partir desse contexto que iremos estudar a evolução e as mudanças da personagem no decorrer da trama ora como Lúcia, ora como Maria da Glória. Analisaremos as duas esferas totalmente diferentes: a mulher romântica, que atendia ao paradigma moral feminino da época, e a mulher que foge aos padrões de sua época, apresentando atitudes notadamente à frente de seu tempo.

Como em uma mesma mulher pode haver personalidades tão distintas. Qual será o verdadeiro perfil desta mulher? O anjo ou o demônio? Será que ser prostituta foi uma escolha? Será que foram as condições sociais que a levaram para esse caminho? Essas são algumas das perguntas que nortearão o trabalho.

O que motivou a elaboração do artigo foi o desassossego causado pela condição experimentada por Lúcia no romance. Em certos momentos da vida não é possível fazer o que se tem vontade. E, em muitos momentos, os padrões sociais de comportamento ditam o caminho a ser seguido e oprimem quem ousa transgredir essa linha moral imaginária.

2 – A DUALIDADE DA PERSONAGEM, ALENCARIANA.

Lucia e Maria da Glória. Uma mulher, duas faces. A protagonista de José de Alencar consegue, sendo a mesma pessoa, apresentar duas posturas marcantes durante o romance. Por um lado, Maria da Glória, que representa a face da pureza, da conservação da tradição feminina de seu tempo. Por outro, Lúcia, mulher destemida, que não se deixa intimidar pela hipocrisia social, e rompe com os paradigmas da sociedade carioca do século XIX.

O que mais desperta a atenção na personagem Lúcia é a maneira avessa ao padrão tradicional com a qual ela é construída pelo autor, quase na contramão do paradigma romântico. Suas atitudes, sua ousadia, suas convicções a afastam da versão standard da mulher romântica. Em um dos momentos que exemplificam essa postura de Lúcia, o narrador a define pela expressão “lampiro noturno”, pela sua relação de intimidade com a noite, situação não experimentada pelas mulheres de seu tempo, completamente excluídas de uma vida noturna sem a companhia dos seus respectivos maridos.

Lucíola é o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e a beira dos charcos. Não será a imagem verdadeira da mulher que no abismo de perdição conserva a pureza d'alma? (ALENCAR, 2006, p.229)

A imagem que se elabora é de uma mulher cheia de pecados, de vicissitudes, que não se enquadrava nos padrões de seu tempo, mas que, ao mesmo tempo, transbordava de vida, de vigor. Ainda no mesmo contexto, é descrita como tendo preservado a “pureza d'alma”, sugerindo que essa ousadia, essa transgressão não maculava sua alma, preservando a visão positiva da personagem.

Em certos momentos da narrativa, Alencar constrói um perfil de mulher demoníaca para Lúcia, em razão das ações luxuriosas e sexuais associadas à cortesã. “Em lugar de Lúcia, diga-se Lúcifer” (ALENCAR, 2006, p.39). A aproximação feita certamente não foi aleatória. Lúcifer, anjo belo, foi expulso do céu, pois almejou ser igual a Deus e, por isso, passou a viver em trevas, ainda que permanecesse anjo.

O trocadilho feito por Alencar nos remete à vida de Lúcia, moça pura, que se deixa corromper em razão das mazelas de sua condição de vida e, assim, transforma-se na mulher demoníaca a que o narrador se refere, em várias passagens do romance. Como cortesã, era uma mulher sedutora e desejada:

Era uma mulher, mas as formas palpitavam, a carne latejava sob os olhos que a devoravam, os lábios comiam de beijos à vitima que eles procuravam; e entre a cútis transparente corria o sangue, que se precipitava do coração espanado em cascatas. (ALENCAR, 2006, p.43)

Apesar de toda essa performance de mulher fatal existia um lado puro que foi conservado, apesar da vida de prostituição e o narrador ressalta esse aspecto em diversos momentos do romance:

A manhã a encontrava tímida menina, amante casta e ingênua, bebendo num olhar a felicidade que dera, e suplicando o perdão da felicidade que recebera [...] Lúcia tinha a alma poética; falava da natureza com o entusiasmo ingênuo [...] (ALENCAR, 2006, p.51-57)

Esse aspecto de dualidade de Lúcia não é exclusivo da protagonista desse romance. Como Regina Lúcia Pontieri (1988: 71) observa, “seres mutantes, as mulheres alencarianas sofrem contínuas metamorfoses: ora virgens, ora bacantes e de novo anjos de candura.”

Essa mulher frágil é descrita por Alencar na segunda parte da narrativa, onde o escarlate, tom predominante nas cenas iniciais, sai de foco e a cor que predomina é o branco. Quanto à heroína, são atribuídos termos como “flor”, “anjo” e “menina”, definições que excluem a imagem da mulher fatal de outrora.

Existem dois momentos dentro da narrativa em que a personagem entra neste mundo da inocência. O primeiro é quando Paulo, ainda não sabendo da sua real profissão, a enxerga como uma menina pura.

“...uma linda moça,[...] Admirei-lhe do primeiro olhar [...] rostos suaves, puros, e diáfanos [...] laivos de tão ingênua castidade, que o meu olhar repousou calmo e sereno na mimosa aparição.”
(ALENCAR, 2006, p. 09)

Ainda como Lúcia, em seus primeiros encontros com Paulo, ela revelava sua dualidade, com sua postura ora angelical, ora sedutora e demoníaca.

O segundo momento surge quando ela abandona de vez a vida de cortesã e torna a se assumir como Maria da Glória. “A mulher de quem duvidou já não existe, morreu!” (ALENCAR, 2006, p. 127). Essa mulher frágil vai se intensificando e dominando sua personalidade dual em seu processo de adaptação à condição social da mulher de seu tempo. Ela se entrega a um certo processo de purificação, na busca de redenção de seus

pecados, que não é mais do que uma fase de acomodação ao padrão de expectativa da sociedade que a cercava.

Na medida em que esse processo se concretiza, a mulher, que outrora não admitia que a ordenassem ou dominassem, torna-se submissa e obediente, agradável aos padrões sociais de seu tempo. Entra em cena a Maria da Glória, a dama ‘bela, recatada e do lar’, “com olhos baixos e submissos como uma escrava” (ALENCAR, 2006: p: 84)

O que antes era luxuoso e escarlate transformou-se em simples, suave e claro, o que caracterizava uma menina pura de alma. No decorrer da narrativa, a jovem sofre alteração nas vestes, passa a usar roupas escuras, largas e sem enfeites. Com isso, começou a se esquivar de Paulo até cortar completamente seu contato sexual com ele.

Lúcia trazia nessa manhã um traje quase severo: vestido escuro, afogado e de mangas compridas, com pouca roda, simples colarinho e punhos de linho rebatidos: cabelos negligentemente enrolados e uma basta madeixa, sem ornamento nenhum. Em vez dos patufos aveludados que costumava usar em casa, [...] calçava uma botinha de menino preto. (ALENCAR, 2006, p. 101)

Assim, Alencar construiu gradativamente a imagem de mulher arrependida, que se afasta pouco a pouco da vida antiga para supostamente se libertar da versão demoníaca.

Com esse processo de assimilação social, visto com uma certa negatividade pelo narrador durante o romance, Alencar desnuda a condição feminina e sua posição de insatisfação com esse panorama que predominava em seu tempo.

O próximo tópico desse trabalho parte na tentativa de esclarecer essa condição feminina.


3- A CONDIÇÃO DA MULHER NA SOCIEDADE BURGUESA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX.

Em meio a uma época marcada por consideráveis modificações, a imagem da mulher é bastante criticada. A dependência e submissão à figura masculina, fosse pai, irmão, marido ou mesmo o filho, caso ficasse viúva, era evidente. À mulher restava apenas obedecer e preparar-se para ser senhora do lar.

Existe uma preocupação com o “futuro da moça”, que precisará “arranjar” um marido (provedor) e que, para tal, terá as suas “virtudes”, todas, muito “olhadas” e seriamente investigadas, sobretudo se for para “fazer um bom casamento”, com um rapaz considerado um “bom partido”. (BRIASÓLI-ALVES 2000, p.235).

O casamento nessa época era apenas uma relação de negócios entre as famílias. As mulheres não escolhiam seu parceiro para se casar como destaca Tania Quintaneiro, “no Brasil, assim como na Europa de cultura latina, o acordo matrimonial ainda estava nas mãos do pai da moça e obedecia aos interesses familiares”.

O casamento entre famílias da elite transformava-se em um degrau de ascensão social ou uma forma de manutenção do status. As mulheres



solteiras deveriam esforça-se para obter um casamento lucrativo. (MORAES, 2012, p.20)

Nessa época, era comum o dote, quantia essa que o noivo recebia ao se casar com a jovem. O que tornava o casamento uma relação de negócio entre as famílias como diz Luiz Felipe Ribeiro: “o dote faz do casamento um contrato de compra e venda. Nem mais, nem menos. E isto não fere a consciência ética da época, desde que sempre haja uma relação amorosa que o justifique” (2008, p. 130).

Esse acordo era firmado entre o pai da noiva e seu futuro marido, “atividades exclusivas do espaço público masculino, como bem ressalta o professor Luiz Felipe. Ainda nesse contexto, Muriel Nazzari nos esclarece que:

O dote foi uma instituição europeia que os portugueses, colonizadores do Brasil no século XVI, trouxeram com eles, juntamente com o cristianismo e outros implementos culturais europeus. De acordo com a lei e os costumes portugueses, conceder um dote a uma filha constituía um dever dos pais, análogo ao dever de alimentar e cuidar dos filhos, e só era limitado pela amplitude dos recursos de que dispusessem (NAZZARI, 2001, p. 15-16)

Neste tempo, a mulher era quase que exclusivamente do lar, pois, em ambientes sociais, só servia aos maridos como um mero acessório, adorno para ser mostrado. Elas eram vistas como um ser inferior, eram discriminadas e, assim, ficavam isoladas do convívio social.


Quando crianças eram submetidas a ensinamentos apenas para atuar como mãe e esposa, como bordar, cozinhar, costurar ou tarefas que se restringiam apenas ao trabalho doméstico; o que as conservaria fora dos espaços públicos, e inativas para o mercado de trabalho daquela época. Portanto, para alguns integrantes da sociedade do século XIX, a mulher não necessitava de conhecimentos além dos ensinamentos domésticos, pois seu papel social era apenas ser uma de coluna de casa.

Assim, as mulheres de posses eram colocadas sob forte vigilância de pais, irmãos, tios tutores, interessados em preservar a honra e os bens da família. A escassa educação que recebiam dirigia-se exclusivamente para os afazeres domésticos, e o analfabetismo era encarado como sinal de distinção e nobreza. (MORAES, 2012, p.19)

Mediante uma educação estritamente doméstica, as mulheres eram vistas como objetos de negociação entre famílias ricas, cujo propósito era garantir o êxito de sua família diante da sociedade. Seu valor humano era relegado a um capital simbólico, cujo pertencimento se mantinha em mãos masculinas, seja do pai, seja do marido.

No final do século XIX e início do XX “a mulher é escolhida”, ao mesmo tempo em que é “comandada”. Moça com muitos pretendentes tinha os seus pais e irmãos para direcionarem (com brandura ou imposição) com quem deveria se casar. E, por isso, não precisava estudar [...]. (BRIASÓLI-ALVES 2000, p.235).

Em conjunto, homem e sociedade tentavam tornar a mulher um ser adestrado, para não pensar, tornando-a assim um ser sem capacidade para lidar ou atuar com o corpo social.



O Brasil do século XIX regia as regras sociais para a mulher através da diferenciação dos sexos. Diferenciação dos sexos onde o padrão duplo de moralidade privilegiava o homem no que se referia absolutamente a tudo. (CORREIA, 2011, p. 12)

Diante dessa visão valorativa, mercadológica, a condição das mulheres pobres e, portanto, sem dote, se mostrava ainda mais dramática, marcada por uma violenta opressão e exclusão social.

[...] elas eram portadoras de vícios da pobreza, da escravidão, tinham tendências à ociosidade, não valorizavam os laços familiares, o casamento e a honra [...] Os olhares que vinham de cima impunham para as meninas pobres a existência de outras versões de moralidade [...] O casamento para elas não tinham o mesmo sentido imaginado e desejado por moças que pertenciam a outros segmentos sociais [...], a virgindade e a honra para as meninas pobres não eram tão imprescindíveis,[...]. (CORREIA, 2011, p. 12)


Dessa forma, é imperioso observar que, embora apareçam nos poemas e narrativas românticas como seres idealizados, divinos e superiores, a condição desfrutada pelas mulheres, no período histórico do Romantismo, era bem diferente. As exaltações e homenagens que rechearam as páginas do cânone romântico e se eternizaram na historiografia literária camuflam, de certa maneira, a opressão a que eram submetidas às mulheres no tempo de Alencar. O autor de *Lucíola*, numa marcante prova de singularidade e genialidade, oferece à personagem feminina um novo lugar, antecipando a inevitável conquista de espaço das mulheres na sociedade.

4- ALENCAR E A PROPOSTA DE UMA NOVA CONDIÇÃO FEMININA.

Podemos perceber através dessa pequena prévia do comportamento e tratamento das mulheres do século XIX, que Alencar, com a protagonista de seu romance, se mostra crítico à condição feminina. Para dar ênfase a essa posição, optou, de maneira um tanto ousada, por inserir uma cortesã no espaço central de sua narrativa romântico-burguesa. Como demonstra, Antônio dos Santos Moraes,

Lucíola foi um romance ousado para a época, seu tema escandalizou os leitores e a sociedade de então, pois contava a história ainda não colocada – até então – em termos de literatura entre nós – o da prostituição. Apesar das roupagens românticas, pois a personagem era boa de coração, demonstrando uso na abnegação e no estoicismo com que se sacrificou por sua família, não seria tão fácil a aceitação de um livro como esse, que desvendava, em cenas íntimas e descrições bem marcantes, a vida de uma famosa mundana. (SANTOS MORAES, 1971, p. 25)

Lúcia não foi a única protagonista dos romances alencarianos que emergiu como elemento de denúncia da condição feminina em seu tempo. Em 1874, publicou *Senhora* em forma de folhetim. A história gira em torno de uma mulher chamada Aurélia que negociou o seu próprio casamento através de seu tio e comprou o seu marido.



[...] a moça tirou o papel que trazia passado à cinta, e abriu-o diante dos olhos de Seixas. Era um cheque de oitenta mil cruzeiros sobre o Banco do Brasil. - É tempo de concluir o mercado. Dos cem mil cruzeiros, em que o senhor avaliou-se, já recebeu vinte mil; aqui tem os oitenta mil que lhe faltavam. Estamos quites, e posso chamá-lo meu; meu marido, [...] (ALENCAR, 1997, p. 64)

O romance é uma forma que o autor achou de admoestar a sociedade preconceituosa em que estava inserido. Alencar procura através da personalidade forte das personagens, que fogem totalmente aos padrões esperados pela sociedade e fazer uma crítica. Greiciellen Rodrigues Moreira esclarece que

Alencar representa as protagonistas como seres fortes, ativos e com voz própria. Lúcia e Aurélia rompem com o modelo de donzela romântica ao assumirem uma conduta transgressora, exercendo poder de decisão sobre seu corpo e seu amado, seja por tê-lo enredado com sua sensualidade, seja por tê-lo comprado com dinheiro. Vale ressaltar, no entanto, que as personagens não chegam a concretizar seu percurso transgressor. (MOREIRA, 2012, p.20)

Lúcia e Aurélia têm comportamentos opostos do que se esperava de uma mulher do século XIX, pois tinham seu próprio dinheiro e não eram dependentes de seus companheiros. A condição financeira foi um recurso utilizado pelo autor para permitir, dentro de uma lógica interna obtida pela verossimilhança, que a mulher ocupasse o espaço de poder em ambas as narrativas.

Não era costume das mulheres dessa época escolherem seus parceiros, porém Lúcia decidia com quem se relacionaria e quanto tempo relacionamento duraria “É do seu costume; um belo dia, sem causa, sem o mínimo pretexto declara a um homem que as suas relações estão acabadas [...]” (ALENCAR, 2006, p. 27).

Enquanto a obediência marcava a educação feminina, para que a preponderância masculina se mantivesse, Alencar constrói Lúcia, uma mulher que não admitia receber ordens a nenhum custo por mais grandiosas que fossem as propostas e nunca recebia um companheiro como dono.

A Lúcia não admite que ninguém adquira direitos sobre ela. Façam-lhe as propostas mais brilhantes sua casa é sua e somente sua; ela o recebe sempre como hóspede, como dono nunca. (ALENCAR, 2006, p. 28)

Mesmo as tradicionais atribuições femininas não passaram pela observação mordaz de Alencar. Bordar era um dos hábitos das moças que viviam, nessa época. Lúcia, no entanto, não se dava ao capricho de bordar e praticar afazeres domésticos “Nunca a vi bordar em malhas transparentes [...] reserva-se plena liberdade de fazer o que quiser [...]” (ALENCAR, 2006, p.28)

Dessa maneira, as bases que estagnavam a mulher a uma condição coadjuvante na relação com os homens foram sendo postas de lado, tanto com Lúcia quanto com Aurélia. Ainda que apresentem, em seus desfechos, destinos distintos, visto que Aurélia conquista sua felicidade e Lúcia perece diante da doença, ambas as protagonistas ousam

desafiar a tradição social, oferecendo uma nova perspectiva de visão e de lugar da mulher na sociedade.

CONCLUSÃO

Diante das questões apresentadas nesse trabalho, acredito que seja possível concluir que Lucíola oferece uma relevante contribuição aos estudos de gênero. Inserindo a mulher no espaço central do romance do Romantismo, não como a tradicional mulher de seu tempo, mas como a transgressora que desafia os paradigmas estabelecidos, Alencar escancara uma condição de inferioridade feminina na sociedade de seu tempo, camuflada pela vassalagem amorosa e pela exaltação da mulher que coloriam os versos românticos.

Ainda que o retorno ao padrão de subserviência e passividade seja observado na protagonista da narrativa analisada, bem como na Aurélia de Senhora, a atitude de vanguarda de ambas se mostra significativa. Cercado de expectativas burguesas em torno de suas produções, Alencar cede aos desejos conservadores do seu público leitor, não sem antes atirar uma pedra na vidraça fina da hipocrisia da sociedade contemporânea de sua obra.

O caminho da igualdade de gênero ainda é árduo e muitos ainda são os obstáculos, mas certamente a contribuição da literatura, da qual Alencar foi servidor de destaque, permite vislumbrar a possibilidade real de melhoria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. *Lucíola*. 15ª edição. Jaguará do Sul: Editora Avenida, 2006.

BIASOLI-ALVES, Zélia Maria Mendes. *Continuidades e Rupturas no Papel da Mulher Brasileira no Século XX*. Psicologia: Teoria e Pesquisa vol. 16 n. 3, Set-Dez 2000 pp. 233-239

CORREIA, Sarah. *Os Diferentes Papéis da Mulher Brasileira no Século XIX*. In <<http://sarahhistoriams.blogspot.com.br/2011/08>> Acesso em 30 de maio de 2016.

MORAES, Gabriela Viacava. *Que diabo de gênio o dessa rapariga? A construção do feminino em Lucíola, de José de Alencar*. 2012. 108f. Dissertação - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012

MOREIRA, Greiciellen Rodrigues. Representações femininas e identidade nacional [manuscrito]: uma leitura alegórica de Lucíola e Senhora, de José de Alencar / Greiciellen Rodrigues Moreira. – 2012. 132 f Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros- Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2012.



SANTOS MORAES, Antônio dos. *Heroínas do romance brasileiro*. Rio de Janeiro:
Editora Expressão e Cultura, 1971.

PRÁTICAS DE LEITURA EM ORGULHO E PRECONCEITO: JANE AUSTEN E A CONSTRUÇÃO DE UM NOVO PERFIL DE MULHER NA LITERATURA INGLESA

Lailla Mendes Correia (UESB)

Resumo: Apesar de escrever ficção, Jane Austen falava sobre os lugares que conhecia e o universo a que tinha acesso, ambientando suas narrativas no interior de propriedades rurais, em torno de mesas de jantar dentre outros espaços que demarcam sua temporalidade e pertencimento a determinada classe social. Através do estudo das práticas de leitura em *Orgulho e Preconceito*, acredita-se ser possível traçar um paralelo entre história e ficção. Trazendo a mulher ao centro da narrativa e dando a ela um racionalismo além do que era socialmente aceito em sua época, Jane Austen abre perspectivas para um novo tratamento da figura feminina na literatura, mas também para além dela.

Palavras chave: Jane Austen; Práticas de leitura; História; Ficção; *Orgulho e Preconceito*

A obra de Jane Austen (1775-1817), considerada a primeira romancista moderna da língua inglesa, situa-se na primeira metade do século XIX, e suas histórias são conhecidas por suas personagens vívidas, podendo ser de personalidade forte, como Elizabeth Bennet, em *Orgulho e Preconceito* (AUSTEN, 2008), outras benevolentes, como Elinor Dashwood, em *Razão e Sensibilidade* (AUSTEN, 2010), porém sempre seguras de si. Tratadas por heroínas pela autora, suas personagens femininas, sobretudo as principais – todas as protagonistas de seus livros são mulheres – ocupam o centro da narrativa e é através delas que as histórias se desenrolam.

Quando se fala em Jane Austen, é preciso considerar que o contexto histórico em que ela se inseria em muito se difere do atual. Pertencendo aos *gentry*, camada social da aristocracia rural inglesa que denominava aqueles que possuíam instrução mas que não possuíam muita renda, as suas protagonistas também pertenciam a esse grupamento social, trazendo para a ficção uma realidade conhecida da autora, que basicamente transpunha elementos de sua vivência cotidiana para as páginas dos livros.

É preciso destacar que a mulher inglesa dos séculos XVIII e XIX, seja camponesa, aristocrata ou da classe dos *gentry*, está indissociavelmente atrelada ao lar, e mesmo na passagem do século XVIII para o XIX em que a Inglaterra conhecia, gradativamente, um novo ordenamento econômico e social possibilitado pela Revolução Industrial, apenas confirmou ser o ambiente doméstico o espaço de sua vivência, limitando as mulheres ao domínio dos espaços privados, ainda que se trate de um domínio simbólico, pois a figura paterna e masculina é quem cuidava das finanças e da propriedade. As mulheres ficavam a cargo da perpetuação dos bons costumes e dos cuidados, e quando tinham acesso a algum tipo de instrução, eram saberes voltados à melhor administração do lar.

Com o falecimento da figura paterna, a herança e os bens materiais eram passados ao primogênito ou parente mais próximo do sexo masculino, ainda que o grau de parentesco fosse distante, o que protegia as propriedades de serem divididas. Nesse contexto, a mulher não só é excluída do contexto administrativo, mas também passa a depender dos homens para sustentá-las, denotando o abismo social que as mulheres tinham de enfrentar para que pudessem ser igualadas aos homens, pelo menos em sentido de igualdade de direitos.

Esse contexto é bem explorado por *Orgulho e Preconceito*, em que acompanhamos a história de Elizabeth Bennet, a segunda dentre cinco mulheres, filhas de um proprietário rural na cidade fictícia de Meryton. Tendo sido pedida em casamento por duas vezes – uma por um primo distante que, segundo os costumes da época, deveria ser responsável pela administração financeira da família apenas por ter nascido homem, e outra por Mr. Darcy, que nos é apresentado como o perfeito esnobe burguês, muito rico e muito bonito, mas pouco principesco aos olhos de Elizabeth - a jovem recusa ambas propostas.

“De fato, senhor, não tenho a menor intenção de dançar. Rogo-lhe que não suponha eu ter vindo para cá com a idéia de implorar um parceiro. (AUSTEN, 2008. p.30). O que se esperar de uma jovem dama, que aos 21 anos já seria considerada “velha” para o casamento, num baile com cobiçados solteiros? Com o uso de recursos literários como a ironia – marca máxima da autora – e do discurso indireto livre, Jane Austen pretende inverter a lógica pensada para a mulher enquanto estereótipo: que, atingido a idade para contrair matrimônio, deveria fazê-lo por ser o socialmente aceito, o correto, o ideal.

Ainda que se saiba que, a partir das transformações decorrentes da singular trama de *Orgulho e Preconceito* em que Mr. Darcy propõe novamente a Elizabeth e essa proposta é aceita, inicialmente ele nos é apresentado como o perfeito esnobe burguês, muito rico e muito bonito, mas pouco principesco aos olhos de Elizabeth e, portanto, também aos nossos olhos. Desprezava a falta de manejo social dos familiares de Elizabeth, embora admirasse como a jovem não se igualava aos outros membros de sua família. Essa “elevação” do espírito de Elizabeth decorria justamente das práticas de leitura a que ela estava associada, estando sempre acompanhada de um livro nas suas andanças pela propriedade, e tendo neles companhia ideal seja para o entretenimento, seja para aprimorar seus conhecimentos.

Ao se ler Jane Austen, poderíamos também ler as condições da mulher na sociedade inglesa de seu tempo, pois História e a Literatura mesclam-se e nos permite observar que, a partir da metaficção historiográfica, as produções escritas, sejam elas ficcionais ou não, são reflexo de uma temporalidade e de contextos específicos.

É importante lembrar que no século XIX, pelo menos até que Leopold Ranke colocasse as bases da “história científica”, a literatura e a história eram consideradas como tendo a mesma função – narrar a experiência e o acontecido com o objetivo de orientar e elevar o homem. Até então, ambas podiam ser associadas a um esforço para subjugar o caos, mediante a edificação de modelos capazes de assegurar aos homens tanto a orientação como a verdade (SINDER, 2000, p. 254)

A prática da leitura, ou mais precisamente a leitura de romances, teria uma destacada importância nas práticas de uma leitura que aqui denominaremos de ‘leitura feminina’ em que Elizabeth estaria inserida. Surgido num contexto em que a leitura individual e silenciosa expandia-se consideravelmente, o romance pôde abarcar esse público que, como já nos adiantou Guglielmo e Chartier, estaria ligado ao campo dos bons costumes, da tradição e do rito familiar, e por essa razão seriam o público ideal desse gênero em ascensão.

Embora as mulheres não fossem as únicas leitoras de romances, elas eram consideradas o principal alvo da ficção romântica e popular. A feminização do público leitor de romances parecia confirmar os preconceitos dominantes sobre o papel da mulher e sua inteligência. Romances eram tidos como adequados para as mulheres por serem elas vistas como crianças em que prevalecia a imaginação, com capacidade intelectual limitada, frívolas e emotivas. O romance era a antítese da literatura prática e instrutiva. Exigia pouco do leitor e sua única razão de ser era divertir pessoas com tempo sobrando. Acima de tudo, o romance pertencia ao domínio da imaginação. Os jornais, com reportagens sobre eventos públicos, pertenciam geralmente ao domínio masculino; os romances, que tratavam da vida interior, eram parte da esfera privada à qual eram relegadas as mulheres burguesas do século XIX. (CHARTIER, GUGLIELMO, p.168)

Jane Austen invertia a lógica de o romance ser uma literatura menor por trazer para a sua escrita uma ironia pouco explorada dentre escritoras num ambiente predominantemente masculino. Apesar de a figura da mulher estar sempre presente nas páginas dos livros - de Helena a Madame Bovary, de Anna Karenina a Lolita – esse textos eram, em sua imensa maioria, escritos sob a ótica masculina. Para as mulheres, escrever sempre foi o resultado de uma luta árdua pelo direito à expressão; (PERROT, 1997 p. 97),

e até o século XVII eram poucas aquelas que tinham acesso ao sistema de escrita. Quando tinham, estavam restritas à produção de correspondências ou a atividades relacionados à contabilidade de empresas familiares.

As personagens de Austen são caracterizadas por suas maneiras próprias e por seus discursos peculiares, denotando aspectos de suas personalidades e posições de vida. Embora seus personagens masculinos e secundários também possuam características dignas de nota, são as suas heroínas – ou seja, suas protagonistas – que ditam o tom de seus romances e abarcam a riqueza literária dessa proeminente escritora inglesa.

Pois o que impressiona em Austen é justamente que só as heroínas são de fato capazes de se desenvolver e surpreender: são os únicos personagens que possuem consciência, os únicos personagens a quem se vê pensar com alguma profundidade, e elas são heróicas, em parte, precisamente *porque* possuem o segredo da consciência. [...] Os personagens secundários pertencem a certa fase da sátira teatral; as heroínas pertencem à forma emergente e complexa do romance. (WOOD, 2014, p.113)

Dentre todas as suas protagonistas, Elizabeth Bennet é evidenciada como a mais enérgica, rejeitando padrões sociais – como casar-se por conveniência – e falando o que pensa não importando a quem se dirigisse. A figura da perfeição é desenhada nos moldes de sua irmã Jane, descrita como a mais doce e bela de todas, enquanto Elizabeth é descrita como alguém de beleza inferior, e de caráter forte, cuja personalidade desagrada à mãe, mas é tida como favorita do pai. Jane Austen procura focar em atributos que não eram comuns aos personagens femininos, ou se comuns, pouco admirados. Mulheres do século XIX, época em que se passa a história, geralmente saíam de casa ou ascendiam socialmente através do casamento, e apesar de *Orgulho e Preconceito* não fugir dessa perspectiva, a autora imprime em Elizabeth uma força, não violenta ou bruta, mas uma força interior que enaltece o espírito da personagem que, mesmo sendo através do casamento a possibilidade de sua ascensão, e também uma das únicas formas de uma jovem sair do âmbito familiar, a faria em seus próprios termos, ou nada feito. Preferiria conviver com a solidão a ter de ser ver forçada num casamento sem sentimentos ou movidos apenas por interesses sejam econômicos, sejam quais forem.

Numa história escrita majoritariamente por homens, Jane Austen, por ser mulher e falar da vida das mulheres – ainda que situadas num contexto específico – merece créditos por incitar a real necessidade das mulheres se verem representadas na arte e na vida, não enquanto extensão do masculino, mas por sua individualidade. Embora, como

bem pontua Simone de Beauvoir, (1960, p. 477) “Jane Austen, as irmãs Brontë, George Eliot tiveram de despende negativamente tanta energia, para libertar-se das pressões exteriores, que chegam algo arquejantes a esse estágio de onde partem os escritores masculinos de grande envergadura”, é evidente que, dentro das possibilidades que lhe eram conferidas, essas romancistas inglesas, sobretudo Jane Austen - por ser objeto de nossa análise - davam a suas personagens uma voz que de forma ou de outra lhe eram negadas, um sopro de liberdade que somente seria possível pela literatura, que perpassa o tempo e lugar em que foram escritos. As personagens femininas em Jane Austen são objetos de inúmeros estudos, pois

Suas mulheres no geral, sejam satíricas e desagradáveis como Mr. Norris em “Mansfield Park” ou cheias de qualidades como Catherine Morland e Anne Elliot, são desenhadas com uma mão certa, um lampejo, uma compreensão completa que não pode ser negligenciada. As heroínas de Jane Austen não são apenas superiores a seus heróis [...] mas ela excelentiza a caracterização feminina de todos os romancistas ingleses, salvos dois ou três – um deles sendo Hardy. (BURTON, 2004. p. 34-35 - tradução nossa) ⁴

Elizabeth Bennet parece ser a heroína ideal dos romances ingleses, pois tendo que seguir uma série de regras moral e socialmente determinadas, as aceita mas não sem antes questioná-las, e até desconsiderá-las, revestidas de sua ironia característica. Ao dar a Elizabeth uma racionalidade superior à superficialidade dos estereótipos femininos, ao dar a ela voz enquanto protagonista de sua própria história, Jane Austen pretende dizer às mulheres que é sim possível questionar seu papel na sociedade sem romper bruscamente com o sistema dominante.

A Metaficção historiográfica nos permite observar o literário e o histórico como narrativas capazes de observar o mundo sobre um viés muitas vezes mais semelhante do que distinto, e por essa razão torna-se possível sustentar uma análise que mescle ambas as possibilidades.

É essa mesma separação entre o literário e o histórico que hoje se contesta na teoria e na arte pós-modernas, e as recentes leituras críticas da história e da ficção têm se concentrado mais naquilo que as duas têm em comum do que em suas diferenças.(...) as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa. (HUTCHEON, 1991, p. 141)

Ao ler Jane Austen sobre o olhar acurado da metaficção historiográfica, podemos concluir que, mesmo escrevendo sobre limitados espaços que faziam parte de sua vivência cotidiana, ela nos permitiu conhecer uma Inglaterra que também estivera descrita em livros históricos mas que encontra em sua literatura uma narrativa sofisticada que incita a mudança de perspectiva de como a sociedade enxerga a figura feminina, sobretudo por sua capacidade de leitura. A literatura nos permitiria então observar e representar o mundo de forma a compreender que os contextos sejam históricos, geográficos ou cronológicos possuem regras específicas de produção e guarda modos peculiares de aproximação com o real.

Referências

- AUSTEN, Jane. *Orgulho e Preconceito*. São Paulo: Editora Landmark, 2008
- AUSTEN, Jane. *Razão e Sensibilidade*. São Paulo: Editora Landmark, 2010
- BURTON, Richard. *Masters of the English Novel*. New York: H. Holt and Company, 1909
- CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. *História da leitura no mundo ocidental 2*. São Paulo: Ática, 1999.
- CHARTIER, Roger. *Práticas da Leitura*. São Paulo: Estação da Liberdade, 2001
- PERROT, Michelle. *A minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007
- SINDER, Valter. A reinvenção do passado e articulação de sentidos: o novo romance histórico brasileiro. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 14, n. 26, 2000. p. 253- 264.
- WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naif, 2014.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1991.

SER “A LÍNGUA”: EMPODERAMENTO E RECONSTRUÇÃO HISTÓRICA A PARTIR DE *MALINCHE*, DE LAURA ESQUIVEL

Maria Inês Freitas de Amorim (UERJ)¹

Resumo: Na narrativa oficial da história da conquista do México, Hernan Cortés é considerado o conquistador, enquanto a nativa Malinalli, também nomeada como Malinche, ficou conhecida como a traidora dos povos mexicas. O romance *Malinche*, da escritora mexicana Laura Esquivel, busca reverter esta versão, recontando fatos históricos a partir da voz marginalizada: da mulher indígena. O presente trabalho busca destacar e analisar elementos do romance que indiquem o poder da tomada de voz da personagem Malinalli para se assumir protagonista da história.

Palavras-chave: Metaficção historiográfica; Literatura Latino-americana; Representação Feminina; (Re)construção Histórica.

As relações de poder que constituem a sociedade determinam padrões normativos. O direito a voz é centrado pelo grupo social que detém o poder, ou seja, os grupos hegemônicos. Tais grupos são representados pelo homem branco, oriundo do hemisfério norte ocidental, de classe social média ou alta. Desta forma, todos aqueles que em menos padrões normativos estão inseridos, mais marginalizados se encontram, e consequentemente, se tornam cada vez mais silenciados.

A voz da mulher dos países considerados periféricos, como os da América Latina, passa a ser ainda mais silenciada. Spivak (2010, p.85) defende que “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade.” Além de uma voz silenciada, a representação da mulher “subalterna” passa por séries de estigmas e estereótipos. “A figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da ‘mulher do terceiro mundo’ encurralada entre a tradição e a modernização.” (SPIVAK, 2010, p.157).

Aquele que detém o poder da voz é o responsável por narrar a história oficial. Em um de seus aforismos, Nietzsche defende que “não existem fatos, apenas interpretações”. E a partir desta reflexão é possível afirmar que aquele que detém o poder é quem possui o monopólio da interpretação oficial dos fatos e, consequentemente, pode determinar quem são os heróis e quem são os vilões.

Seguindo as definições elaboradas por Linda Hutcheon (1991), considera-se que tanto Literatura quanto a História são construídas a partir de narrativas e a Metaficção

¹ Graduada em Comunicação Social – Jornalismo (UFV) e em Letras (UFF). Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ). Email: mariainesfamorim@gmail.com

Historiográfica busca na poética da ficcionalidade formas de questionamentos da própria narrativa da História Oficial. Ao recriar narrativas, deslocando o protagonismo e mudando a perspectiva dos fatos narrados para as vozes femininas, as obras metaficcionais historiográficas contribuem para uma ampla reflexão sobre o que é ficção e do que é aceito como fato.

Dessa forma, o romance *Malinche*, da escritora mexicana Laura Esquivel, publicado originalmente em 2005, se propõem a apresentar uma forma de dar voz a mulher indígena: personagem marginalizada pela narrativa oficial, o que contribuiu para que uma nova forma de se pensar a história seja efetivada. Por isso, ao analisar esta narrativa é possível que seja (re)pensada a construção da História da América Latina.

Também vale destacar que a construção narrativa proposta pelo romance é resultado de processos tradutórios interculturais, uma vez que o texto literário é uma tradução realizada pela autora das vozes dos grupos representados. Há uma busca em resignificar a história desses personagens a partir de aspectos de suas identidades culturais, para que no texto esteja impresso o universo simbólico da voz representada na obra.

Em *Malinche*, a autora reconstrói a história da conquista do México pelos espanhóis e dominação dos povos mexicas a partir da perspectiva da nativa Malinalli, ou Marina, como foi batizada pelos cristãos ou Malinche como é conhecida, adquiriu o epíteto de “traidora” dos povos indígenas. Todorov defende que

Os mexicanos pós-independência geralmente desprezaram e acusaram a Malinche, que se tornou a encarnação da traição dos valores autóctones, da submissão servil a cultura e ao poder europeus. E verdade que a conquista do México teria sido impossível sem ela (ou outra pessoa que desempenhasse o mesmo papel), e que ela e, portanto, responsável pelo que aconteceu. Quanto a mim, vejo-a sob outra luz: ela e, para começar, o primeiro exemplo, e por isso mesmo o símbolo, da mestiçagem das culturas; anuncia assim o Estado mexicano moderno e, mais ainda, o estado atual de todos nós, que, apesar de nem sempre sermos bilíngues, somos inevitavelmente bi ou triculturais. (TODOROV, 1983, p.91-2)

Para o autor: “Todos concordam em reconhecer a importância do papel da Malinche. E considerada por Cortez como uma aliada indispensável, e isto é evidenciado pelo lugar que concede a intimidade física entre eles” (TODOROV, 1983, p.91).

É importante destacar, entretanto, que “Malinche significava algo como ‘o amor de Malinalli’” (ESQUIVEL, 2009, p.98), era uma nomenclatura atribuída a Cortés. No

texto *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* Bernal Díaz del Castillo se refere a Malinalli com seu nome cristão, Marina, e a Cortés como Malinche quando reproduz diálogos entre o espanhol e as lideranças indígenas, como é possível perceber no seguinte trecho:

En aquel instante vinieron ocho indios tlascaltecas, de los que dejamos en el campo que no entraron en Cholula, y dijeron a Cortés: Mira, Malinche, que esta ciudad está de mala manera, porque sabemos que esta noche has sacrificado a su ídolo, que es el de la guerra, siete personas, y los cinco de ellos son niños, porque les dé victoria contra vosotros, y también hemos visto que sacan todo el fardaje y mujeres y niños. Como aquello oyó Cortés, luego les despachó para que fuesen a sus capitanes, los tlascaltecas, y que estuviesen muy aparejados si les enviásemos a llamar. (DÍAZ DEL CASTILLO, s/d, p.31)

Todorov, em seu livro *A Conquista da América*, ao apresentar esta personagem afirma:

Ela é dada de presente aos espanhóis, durante um dos primeiros encontros. Sua língua materna é o nahuatl, a língua dos astecas; mas foi vendida como escrava aos maias, e também domina a língua deles. Há, pois, no início, uma cadeia bastante longa: Cortez fala a Aguilar, que traduz o que ele diz para a Malinche, que por sua vez se dirige ao interlocutor asteca. Seus dons para as línguas são evidentes e em pouco tempo ela aprende o espanhol, o que aumenta sua utilidade. Pode-se supor que ela guardasse rancor em relação a seu povo de origem, ou em relação a uns de seus representantes; o fato é que escolhe decididamente o campo dos conquistadores. Com efeito, não se contenta em traduzir; e evidente que também adota os valores dos espanhóis, e contribui como pode para a realização dos seus objetivos. Por um lado, efetua uma espécie de conversão cultural, interpretando para Cortez não somente as palavras, mas também os comportamentos; por outro lado, sabe tomar a iniciativa quando necessário, e dizer a Montezuma as palavras apropriadas (especialmente no momento de sua prisão), sem que Cortez as tenha pronunciado anteriormente. (TODOROV, 1983, p.91)

A imagem de Malinalli ficou consagrada na construção da história da América, seu nome, inclusive originado adjetivo: “En oposición al *marianismo* aparece entonces el *malinchismo* centrado en la concepción histórico-cultural de la Malinche que serviera de nexo entre Cortés y el emperador azteca durante la conquista” (Corbatta, 2002, p.18)(Grifo nosso). Segundo Corbatta, a mulher pode ser identificada a partir de duas representações: o *marianismo*, ao ser relacionada com a Virgem Maria, quando assume uma posição de mãe, de mulher inserida no espaço privado e o *malinchismo*, como ocupa a esfera pública e representa a traição ao papel designado às mulheres, ou seja, de senhora do lar.

Apresentada como a traidora pelas narrativas oficiais, o romance se propõe a apresentar os pensamentos e sentimentos desta mulher, evidenciando suas crenças, sonhos e desejos. Apesar de uma obra de ficção, em *Malinche* Esquivel apresenta outra possibilidade de se pensar a construção da América, a partir de uma nova forma de interpretar a conquista e que papel cada personagem desempenhou.

Ao encarar a narrativa histórica a partir de uma única perspectiva reside o que a escritora Chimamanda Ngozi Adichie chama de “perigo de uma única história”. Segundo Adichie (2015): “é assim que se cria uma única história: mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão. É impossível falar sobre única história sem falar sobre poder”.

A linguagem, portanto, se configura como a principal ferramenta para consolidar as relações de poder, sobretudo quando usada para construir narrativas que normatizam o masculino como o gênero neutro e universal. Desta forma, ao se tomar consciência de que “el lenguaje no es vehículo impersonal – neutro y general – que postula el discurso maestro masculino para defender su trascendente universalidad impuesta” (VELASCO MARÍN, 2007, p.551), se torna possível repensar as relações de poder, visando o empoderamento da voz silenciada.

Assim, o romance *Malinche* cumpre o papel de provocar reflexões sobre as interpretações da história oficial do México. Ao tomar a voz da personagem Malinali, dando o protagonismo a uma mulher na construção da história, Laura Esquivel deslocou o eixo do poder e contribuiu para reflexões sobre os conhecimentos instituídos e cristalizados no imaginário coletivo. Para Velasco Marín,

Para una mujer, tomar la palabra es ingresar a un cosmos donde la mayor parte de los discursos se encuentran controlados y regidos por reglas masculinas, sancionado por un modelo de representación que pone lo femenino como una categoría inferior y secundaria. (...) tanto el lenguaje como la escritura literaria y las normas culturales, llevan la huella de ese operativo de forzamiento institucional que subordina los textos a paradigmas de apreciación y recepción dictadas por una escala de valores sociomascuinos (VELASCO MARÍN, 2007, p.551-2)

Todas as formas de narrativa refletem a voz de quem detém o poder e busca construir as origens da nação. Para Adichie,

Poder é a habilidade de não só contar a história de uma outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa. O poeta palestino Mourid Barghouti escreve que se você quer destituir uma pessoa, o jeito mais simples é contar sua história, e começar com "em segundo lugar". Comece uma história com as flechas dos nativos americanos, e não com a chegada dos britânicos, e você tem uma

história totalmente diferente. Comece a história com o fracasso do estado africano e não com a criação colonial do estado africano e você tem uma história totalmente diferente. (ADICHIE, 2015)

A construção simbólica de uma identidade nacional é elaborada, portanto, a partir das histórias contadas para um povo, suas memórias e tradições. São elas que conectam os indivíduos que compartilham uma mesma cultura. É o que Benedict Anderson (1993) denomina de “comunidade imaginada”. O autor afirma que (1993, p.205), “si la nacionalidad tiene cierta aureola de fatalidad, sin embargo es una fatalidad integrada a la historia”.

Anderson também defende que um dos principais fatores que ligam uma comunidade é a língua compartilhada, uma vez que é a língua que estrutura seu imaginário. Para o autor (1993, p.205), “vista como una fatalidad histórica y como una comunidad imaginada mediante la lengua, la nación se presenta simultáneamente abierta e cerrada.” A comunidade é considerada aberta, pois tem a possibilidade de compartilhar seus símbolos com outros povos, e fechada, por possuir uma estrutura específica para realizar uma leitura do mundo, estruturada pelo sistema linguístico que utiliza.

Corroborando com essa ideia, Anzaldúa (2009, p.312) afirma que: “A identidade étnica e a identidade linguística são unha e carne – eu sou minha língua. Eu não posso ter orgulho de mim mesma até que possa ter orgulho da minha língua”. Ela também afirma que a liberdade de utilizar a língua é uma expressão da liberdade e da afirmação da legitimidade de uma identidade.

Desta forma, uma das maiores formas de demonstrar relações de dominação é pela imposição idiomática, pois mais do que obrigar um povo a se expressar a partir de um outro código linguístico, há a imposição de uma nova forma de estruturar o imaginário e a concepção do mundo. Segundo Femenías (2013, p.96): “(...) la pérdida de una lengua implica una pérdida de diversidad, de un sistema de conocimientos y de identidades; en fin, de una cosmovisión”. Ela também defende que a perda da língua materna constitui um processo de desidentificação para se adquirir uma nova reidentificação. E assim, “la destrucción de las estructuras lingüísticas identitárias contribuye a la destrucción de otras estructuras organizativas de los grupos y de las personas, influyendo en sus relaciones económicas pero sobre todo en su horizonte comprensivo y en su ethos” (FEMENÍAS, 2013, p. 98)

No romance *Malinche*, o narrador, ao apresentar as reflexões de Cortés sobre a dominação do povo mexicana, afirma que

Ele sabia que não lhe bastariam os cavalos, a artilharia e os arcabuzes para conseguir o domínio daquelas terras. Esses nativos eram civilizados, bem diferentes daqueles da Hispaniola e de Cuba. Os canhões e a cavalaria surtiam efeito entre a barbárie, mas num contexto civilizado o ideal era obter alianças, negociar, prometer, convencer, e tudo isso só seria conseguido pelo diálogo, do qual se via provado desde o início. (...) Sem o domínio da linguagem, de pouco lhe serviriam as armas. Imaginou que seria a mesma coisa querer usar um arcabuz como garrote, em vez de dispará-lo. (ESQUIVEL, 2007, p.41)

A obra enfatiza a necessidade do conhecimento linguístico para a materialização do processo de conquista. Ao conhecer a língua do outro, todo um universo simbólico se torna mais inteligível e, desta forma, é possível se municiar para estabelecer e consolidar a dominação.

A facilidade em aprender o idioma do outro deu a Malinalli poder. Por conseguir se expressar em espanhol, ela foi instituída como a “língua”, ou seja, passou a desempenhar a posição de intérprete entre os mexicanos e os europeus. A personagem tem consciência da importância das palavras e salienta a sua responsabilidade de servir de mediadora entre os dois povos,

Ser ‘a língua’ era uma enorme responsabilidade. Não queria errar, não queria se equivocar e não via como evitar, pois era muito difícil traduzir, de uma língua para outra, conceitos complicados. Ela sentia que, cada vez que alguém pronunciava uma palavra, viajava na memória de centenas de gerações. Quando alguém nomeava Ometeotl, o criador da dualidade Ometecihltli-Omecihuatl, o princípio masculino e feminino, instalava-se no momento mesmo da Criação. Esse era o poder da palavra falada. (ESQUIVEL, 2007, p.66)

Malinalli destaca todo o universo cultural que o sistema linguístico de um povo abarca. Da mesma forma, ela tem consciência da importância de ser dona da própria voz. Ela acreditava “que a palavra coloria a memória, semeava imagens cada vez que designava um nome” (ESQUIVEL, 2007, p.69). Ao entrar em contato com o idioma do conquistador, ela passa a compreender a cultura daquele povo, incutindo nela outros valores e crenças,

E, assim, como surgiam flores no campo quando recebiam água da chuva, aquilo que se semeava na mente dava frutos cada vez que a palavra úmida pela saliva da boca a nomeava. A ideia de um deus verdadeiro, eterno, apregoada pelos espanhóis, por exemplo, frutificou em sua mente, porque com autoridade fora semeada nela por seus antepassados. As coisas existiam quando eram nomeadas, umedecidas,

pintadas. Considerava a flor e o canto dádivas dos deuses, pois a vida existia por intermédio dela. Por obra e graça do senhor da dualidade, era possível pintar nas mentes de espanhóis e mexicas novas ideias, novos conceitos. (ESQUIVEL, 2007, p.69)

Ter o poder da fala é um mecanismo poderoso para transformar conceitos, criar ideias, partilhar reflexões. Da mesma forma que Malinalli se empodera ao perceber que “quem controla a informação, os significados, adquire poder” (ESQUIVEL, 2007, p.70), a voz da mulher latinoamericana deixa de ser silenciada a partir do momento que ela se expressa, sobretudo quando escreve textos que apresentam discussões sobre sua identidade enquanto mulher.

Ao se apoderar do sistema linguístico, o grupo marginalizado passa a apresentar sua perspectiva da realidade. O que é cristalizado como verdade, como norma e padrão, se torna objeto de questionamento. Anzaldúa em seu ensaio *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo* conclama todas as mulheres, principalmente “as de cor”, para se tornarem escritoras, a apresentarem ao mundo quem são, o que sentem, o que pensam.

O ato de escrever é um ato de criar alma, é alquimia. É a busca de um eu, do centro do eu, o qual nós mulheres de cor somos levadas a pensar como ‘outro’ – o escuro, o feminino. Não começamos a escrever para reconciliar este outro dentro de nós? Nós sabíamos que éramos diferentes, separadas, exiladas do que é considerado ‘normal’, o branco-correto. E à medida que internalizamos este exílio, percebemos a estrangeira dentro de nós e, muito frequentemente, como resultado nos separamos de nós mesmas e entre nós. Desde então estamos buscando aquele eu, aquele ‘outro’ e umas as outras. E em espirais que se alargam, nunca retornamos para os mesmos lugares de infância onde o exílio aconteceu, primeiro nas nossas famílias, com nossas mães, com nossos pais. A escrita é uma ferramenta para penetrar naquele mistério, mas também nos protege, nos dá um distanciamento, nos ajuda a sobreviver. E aquelas que não sobrevivem? Os restos de nós mesmas: tanta carne jogada aos pés da loucura ou da fé ou do Estado. (ANZALDÚA, 2000, p.232)

A autora questiona a consolidação dos paradigmas, convidando todas as mulheres a reverterem os estereótipos e os cerceamentos da liberdade a partir do ato da escrita. O grupo marginalizado, desta forma, ao se apropriar da própria voz deixa de ser apenas representado pelos grupos hegemônicos e passa a se expressar, sendo agente que conduz a narrativa da própria história. Dialogando com estas ideias, Spivak (2010) defende que a intelectualidade deve permitir que o representado fale por si mesmo, que a verdadeira libertação ocorre quando o “subalterno” se apropria da voz do discurso.

Para o ‘verdadeiro’ grupo subalterno, cuja identidade é a sua diferença, pode-se afirmar que não há nenhum sujeito subalterno irrepresentável que possa saber e falar por si mesmo. A solução do intelectual não é a de se abster da representação. O problema é que o itinerário do sujeito não foi traçado de maneira a oferecer um objeto de sedução ao intelectual representante. (SPIVAK, 2010, p.77-8)

Ao assumir sua voz, as mulheres têm a possibilidade de reescrever a história de opressão que vivencia. A Literatura é um importante território de produção de sentidos e significados. “El acto subjetivo de la lectura está condicionado por un conjunto de convenciones y estrategias que codifican los mensajes que la sociedad ha reunido y conservado.” (VELASCO MARÍN, 2007, p.553) Por outro lado, pelo texto literário é possível vincular novas ideias, que buscam desconstruir estigmas segregacionistas cristalizados na sociedade pelos grupos hegemônicos.

(...) uno de los objetivos de la crítica es replantear las practicas mediante las cuales una cultura ha guardado unos textos como memoria de su propio pasado o como la conservación de una identidad mantenida. El debate de la crítica se centra en gran parte en cuestionar la hermenéutica tradicional con el propósito de sujetar a escrutinio los métodos normativos, las totalizaciones y las universalizaciones. De ahí que la insistencia en desmitificar figuras históricas hasta ahora inamovibles, prácticamente santificadas, y de reconsiderar el estudio de periodos históricos cruciales, son ya reveladoras de una crisis en el consenso. (VELASCO MARÍN, 2007, p.553)

Desta forma, ao se dar voz aos grupos subalternos e a crítica literária incluir estas produções no cânone faz com que tais grupos tenham visibilidade. Ao serem vistos e apoderados de suas próprias vozes, constroem uma nova forma de entender a história, “desacralizando” conceitos e provocando uma revisão do papel de cada personagem.

O cânone literário é predominantemente composto por obras escritas por homens. Ocupando uma posição hegemônica, a voz masculina não compartilha com o ser feminino diversas questões, que extrapolam as diferenças biológicas. Durante séculos o pensamento social foi articulado a partir de uma perspectiva dicotômica, na qual colocava do lado masculino características como força, racionalidade e liderança, e do lado feminino fragilidade, sentimentalismo e delicadeza.

Esta separação binária entre os gêneros resultou em opressão, subjugação e silenciamento do feminino. Para reverter esta situação, o feminismo desempenhou um papel fundamental na desconstrução da estratificação dicotômica e instigou um importante debate acerca da liberdade e da autonomia entre homens e mulheres.

No romance *Malinche* apresenta reflexões sobre a estratificação de gêneros. Após ser contado mais um ato de violação de Cortés contra Malinalli, o narrador apresenta o sentimento da mexicana: “Uma mulher que, diferentemente do que podia esperar, sentiu alívio de recuperar sua condição de submissão, pois lhe era bem mais familiar a sensação de ser objeto a serviço dos homens do que ser criadora de seu destino” (ESQUIVEL, 2007, p.85). O trecho enfatiza o papel de submissão no qual a mulher, há gerações, é ensinada.

Apresentar uma perspectiva diferenciada da história oficial é uma estratégia para fazer com que outras vozes possam ser ouvidas. E com a percepção de que há múltiplos fragmentos na composição da história, é possível reavaliar a posição e a identidade que diversos personagens ocuparam.

Ao reescrever a história desta importante personalidade, Esquivel reconstrói não só uma possível biografia desta mulher, mas propõe uma mudança de pensamento sobre o papel do feminino enquanto gênero. Ao contextualizar a realidade na qual Malinalli está inserida é possível perceber o percurso de opressão no qual foi submetida. Uma passagem da obra na qual esta relação é apresentada é quando, após o domínio do povo asteca, o narrador apresenta os questionamentos e remorsos da personagem sobre o seu trabalho como tradutora

Fora educada para servir. Na qualidade de escrava, não fizera outra coisa a não ser servir seus senhores. E sabia servir com eficiência. Ao traduzir e interpretar, seguira as ordens de seus senhores espanhóis, a quem fora dada e a quem devia servir com presteza. Por algum tempo esteve convencida de que seus méritos como escrava, como criada, a ajudariam não só a obter sua ansiada liberdade mas também a conseguir uma mudança positiva para todos os outros. (ESQUIVEL, 2007, p.103)

A busca desta mulher escravizada é pela liberdade: “Tinha muitos desejos de viver em liberdade, de deixar de passar de mão em mão, de deixar de levar uma vida errante” (ESQUIVEL, 2007, p.73). Malinalli se torna escrava ainda criança:

O cheiro misturado das madeixas da pele de coelho e as penas de quetzal, folhas de feijão-de-guizo, ovos de tartaruga, mandioca, batata-doce com mel de abelha e baunilha fizeram-na recordar de repente o momento mais triste de sua infância. O dia em que sua mãe a cedeu a uns mercadores de Xicalango. Malinalli fora posta à venda como escrava precisamente em meio a todos esses aromas. (...) Doeu-lhe recordar que ofereceram muito mais por umas penas de quetzal do que por ela. (ESQUIVEL, 2007, p.131)

Anos mais tarde, já como membro da comitiva de Cortés, Malinalli reencontra a mãe. Mesmo pedindo perdão, a “língua” rejeita àquela que a vendeu e afirma: “naquele

dia decidiu que eu me tornaria escrava e me tirou a liberdade do coração e a imaginação do pensamento” (ESQUIVEL, 2007, p.156)

Ao ser nomeada tradutora, Malinalli acreditava que reconquistaria sua liberdade. Porém, a sede pela dominação e a ganância dos espanhóis em se apossarem dos tesouros autóctones, desejos estes incompreensíveis para a ela, resultaram no massacre de seu povo:

Ela tinha o poder de incluir os outros em suas palavras, em um mesmo objetivo, cobri-los, acolhê-los ou convertê-los em oponentes, em seres separados por ideias irreconciliáveis, em seres solitários, isolados, desamparados, tal como ela, que, na qualidade de escrava, sentira durante anos o significado de viver sem voz, sem ser considerada, excluída de qualquer tomada de decisões. (ESQUIVEL, 2007, p.71)

Apesar de não saber identificar exatamente o porquê, Malinalli se culpa, sobretudo acredita ser merecedora de castigo: “no seu íntimo sentira que deveria haver algo mau dentro dela, talvez pelo simples fato de ser mulher, ou talvez por outra coisa, mas sentia assim e assim vivia, como um castigo tremendo” (ESQUIVEL, 2007, p.104)

Malinalli também se pune e sente remorso por ter abandonado seu filho para acompanhar Cortés:

Culpou-se por contrariar seus desejos ao permanecer ao lado desse homem que despertava nela a maior das luxúrias: o desejo de poder, de ser diferente, única e especial. Sentiu vergonha, e uma dor profunda percorreu-lhe a coluna vertebral. O frio do sofrimento se interiorizava em seus ossos, tornando-se insuportável. Não se perdoou, não se contentou, não se apiedou de si própria. (ESQUIVEL, 2007, p.159)

Ao questionar Cortés sobre a vontade de voltar para o filho, este, que é pai da criança, busca consolidar seu poder dominador e relembra o papel de serva que Malinalli desempenha: “Não permita que seus sentimentos envenenem o sentido de nossas vidas e aceite que sua missão é ser simplesmente minha língua” (ESQUIVEL, 2007, p.161).

A verdadeira liberdade, entretanto, Malinalli só conquista quando apaga suas culpas e toma consciência de seu poder, não enquanto “língua”, mas como ser: “Malinalli, da mesma maneira que Quetzacoatl, tornou-se consciente de sua luz ao se defrontar com o lado obscuro. Sua vontade de unir-se ao cosmo fez desaparecerem os limites do corpo.” (ESQUIVEL, 2007, p.192)

Ao descobrir sua própria força e encontrar sua felicidade, Malinalli se sentiu finalmente livre. O encontro com sua própria identidade cultural, o autoperdão e a

tomada de consciência de sua importância enquanto sujeito garantiram o seu encontro consigo mesma, e desta forma, a conquista da sua liberdade.

Ao abordar estas questões em seu romance, Esquivel questiona a história oficial e a posição ocupada pela mulher neste discurso. Ao escolher uma personagem incorporada pelo imaginário popular como “vilã” e dar protagonismo a sua história, humanizando-a, a autora deixa aberto para questionamentos fatos históricos consagrados.

A mudança da voz que entoa o discurso é importante para a desconstrução de estigmas opressivos. A liberdade e o fim da subjugação são possíveis pela apropriação da perspectiva narrativa. A reescrita crítica da história possibilita que se reveja em que raízes um povo se formou.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma única história*. Trad. Erika Rodrigues. Disponível em <
http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt-br> Acessado em 20 jul 2015.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas – Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México DF: Colección Popular, 1993.

ANZALDÚA, Gloria. *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*. Trad. Édna de Marco. Revista Estudos Feministas. Florianópolis: UFSC, 8(1): 229-36, 2000

_____. *Como domar uma língua selvagem*. Trad. Joana Plaza Pinto, Karla Cristina dos Santos, Viviane Veras (revisão). Cadernos de Letras da UFF. Niterói, RJ: UFF, nº39, p.297-309, 2009.

CORBATA, Jorgelina. *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Disponível em: < <http://biblioteca-electronica.blogspot.com>> Acessado em 10 ago 2015.

ESQUIVEL, Laura. *Malinche*. Trad. Léo Schlafman, Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

FEMENÍAS, María Luisa. *El género del multiculturalismo*. Bernal/Buenos Aires: eUniversidad Nacional de Quilmes, 2013.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*; Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.

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

TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América - Questão do Outro*. Tradução de Beatriz Perrone Moi. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

VELASCO MARÍN, María Adriana. La crítica feminista, el dedo en la llaga o el cuestionamiento al canon literario. In: GUARDIA, Sara Beatriz (ed). *Mujeres que escriben en América Latina*. Peru: Centro de estudios de la mujer en la Historia de América Latina (CEMHAL), 2007. p. 551-62.

**DIÁRIOS DE JUVENTUDE E *PHYLLIS E ROSAMOND*:
A MULHER EM VIRGINIA WOOLF**

Mayara dos Santos Freitas (USP)¹

Resumo: Por intermédio de possíveis relações entre os diários de juventude de Virginia Woolf, à época Adeline Virginia Stephen – conjunto de sete cadernos escritos de maneira intermitente entre os seus 15 e os seus 27 anos de idade (1897-1909) –, e o conto *Phyllis e Rosamond* (1906) – uma das primeiras produções ficcionais da escritora –, este artigo tem como objetivo lançar um olhar sobre a mulher na literatura perpassando a sociedade na qual a autora inglesa se via inserida e como ela sentia-se em relação a esse ambiente, o representava e o desejava quanto mulher e para as mulheres.

Palavras-chave: Virginia Woolf; Diários de juventude; Conto; Mulher.

Ao se pensar em qualquer discussão a respeito da mulher em Virginia Woolf é, em primeira instância, muito provável que venham à tona lucubrações a cerca de ser Woolf feminista ou não, ou se foi o discurso feminista que abraçou algumas de suas palavras. Indaga-se se era ela uma autora que escrevia, de fato, com fervor em nome de uma luta das mulheres ou se era uma escritora alienada às verdadeiras problemáticas nas quais o mundo se encontrava à sua época, como ainda hoje muitos tendem a acreditar.

Não raras vezes, é dito que Virginia Woolf traz ao público uma fala despreziosa em relação à condição da mulher. Talvez existam razões para que, em certa medida, tal afirmação não seja de todo descartada, afinal não parece haver em Woolf, nem em seus ensaios, nem em suas obras ficcionais, um discurso inflamado, um chamamento claro e vigoroso para a luta. No entanto, suas palavras parecem delinear patente desconforto para com a maneira que as mulheres, ao longo da História, foram representadas, ou, em maior grau, não representadas.

Quando Virginia Woolf, à época ainda Adeline Virginia Stephen, inicia a escrita de seus diários de juventude (1897-1909) e, algum tempo depois, começa também a se aventurar no mundo ficcional com escritos como *Phyllis e Rosamond* (1906) – possivelmente uma de suas primeiras produções ficcionais, mas não publicada no momento de sua feitura –, ela não podia imaginar, apesar de se desejar, que viria a ser um dos grandes nomes da literatura do século XX. Contudo, suas primeiras linhas já se mostravam carregadas de um desconforto acerca da posição da mulher. Desconforto esse que percorreria diversas de suas obras futuras e que suscitariam amplas discussões.

¹ Graduada em Estudos Literários (Unicamp); Mestranda em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP). Contato: mayara.s.freitas@usp.br.

No ensaio *Mulheres e ficção*, de 1929, Woolf apresenta uma fala, igualmente pungente em *Um teto todo seu*, também de 1929 – que talvez configure um de seus textos de maior peso quando se discute a questão da mulher em sua obra –, que, como será possível ver, é pensada muito tempo antes, já em *Phyllis e Rosamond*:

De nossos pais sempre sabemos alguma coisa, um fato, uma distinção. Eles foram soldados ou foram marinheiros; ocuparam tal cargo ou fizeram tal lei. Mas de nossas mães, de nossas avós, de nossas bisavós, o que resta? Nada além de uma tradição. Uma era linda; outra era ruiva; uma terceira foi beijada pela rainha. Nada sabemos sobre elas, a não ser seus nomes, as datas de seus casamentos e o número de filhos que tiveram. (WOOLF, 2015, p. 270)

A História tende a narrar, desde os seus grandes eventos, como guerras e outros importantes acontecimentos políticos, até a descrição dos tipos que constituem uma dada sociedade, por meio do olhar e de figuras masculinas. A ideia de que as mulheres sejam consideradas menores na História a ponto de serem deixadas de lado, ou até totalmente esquecidas, traz certo estranhamento à autora inglesa desde suas primeiras produções. Ao entrar em contato com seus textos iniciais é perceptível que a jovem Woolf pensa a questão da mulher a partir das suas vivências e a representa, demonstrando, assim, olhar atento aos acontecimentos e comportamentos da sociedade ao seu redor.

A atmosfera histórica que permeia os primeiros escritos de Woolf está imersa no período vitoriano (1837-1901). No que tange a mulher inglesa, nesse período viu-se o estabelecimento de um ideal de figura feminina, responsável por ser a guardiã da moral e da castidade (MONTEIRO, 1998). A mulher devia ser assexuada, excluída do mundo dos negócios, recolhida ao lar, sem opinião e grandes capacidades intelectuais além daquelas que pudessem servir para agradar aos homens. As mulheres de boa família deviam ser educadas de maneira a estar sempre prontas a iluminar uma sala de estar.

Essa imagem da mulher como ser social cuja única função é servir sua família, entreter convidados em uma sala de estar, está presente, em maior ou menor medida, tanto nos diários quanto em *Phyllis e Rosamond*.

Os diários de juventude

Ainda bastante desconhecidos do público brasileiro, os diários de juventude de Virginia Woolf, que começam a ser escritos com o objetivo de “manter um registro do novo ano” (WOOLF, 1990, p.5), foram publicados em 1990, em um volume editado por Mitchell A. Leaska e intitulado *A passionate apprentice: the early journals, 1897-1909*.

Tais escritos íntimos configuram um conjunto de sete cadernos preenchidos de maneira intermitente entre os 15 e os 27 anos da autora.

Entre as passagens desses diários estão guardados momentos de grande movimentação na vida da jovem Virginia. Eles se iniciam dois anos após a morte de sua mãe, Julia Stephen, depois da qual a autora sofre seu primeiro colapso nervoso. Atravessam as mortes de sua irmã mais velha, Stella Duckworth, e de seu pai, Leslie Stephen. Acompanham a menina em suas atitudes de menina e frequentes oscilações de humor. Salvaguardam sua crescente ânsia por captar e descrever o mundo a sua volta, “[...] para mim é uma alegria ter ao meu dispor tamanha vastidão de imagens sem fim para reproduzi-las – reprodução está fora de questão – mas para contemplá-las, prová-las e rabiscá-las” (WOOLF, 1990, p. 143, tradução nossa), seu tatear no mundo ficcional, com a escrita de seus primeiros contos e seu ingresso no circuito literário, por meio da publicação de resenhas e ensaios em suplementos literários, quando passa a ganhar dinheiro com a sua própria pena, algo de grande peso para as mulheres da época.

Das páginas de um diarista, das suas frases íntimas e, em princípio, despretensiosas, consegue-se entrever muito de como se dá determinado momento na História, seja em seus costumes, seja por vezes em seus acontecimentos mais marcantes. Como aponta Philippe Lejeune, por meio de memórias íntimas é possível, então, ter acesso a memórias coletivas:

Mantemos um diário para fixar o tempo passado, que se esvanece atrás de nós, mas também por apreensão diante de nosso esvanecimento futuro. Mesmo secreto, a menos que se tenha coragem suficiente para destruí-lo, ou para mandar enterrá-lo consigo, o diário é apelo a uma leitura posterior: transmissão a algum *alter ego* perdido no futuro, ou modesta contribuição para a memória coletiva. Garrafa lançada ao mar. [...] (LEJEUNE, 2014, p. 262)

Dos diários de juventude de Woolf, entre entradas tipicamente diarísticas, com descrições ora detalhadas, ora apressadas do dia a dia, e textos permeados de maior impessoalidade e, por vezes, de cunho ensaístico; entre vários chás, idas a galerias, a peças de teatro; entre as necessárias caminhadas e uma rotina intensa e muito bem planejada de leitura, pode-se pinçar características da sociedade na qual a futura autora inglesa estava inserida.

Vislumbra-se, por exemplo, a questão da educação formal dos jovens. Segundo Quentin Bell, em biografia sobre sua tia Virginia Woolf, na família Stephen, assim como em muitas famílias da época, “Era considerado certo os meninos frequentarem escolas públicas, depois Universidade de Cambridge. Quanto às meninas, seriam

preparadas de maneira adequada e depois se casariam” (BELL, 1988, p.48). Por mais que as meninas Stephen, Vanessa² e Virginia, recebessem consideráveis estímulos para o desenvolvimento intelectual, ao ler os diários é possível perceber a clara diferença entre a educação dos homens e a das mulheres. Em diversas passagens, Woolf deixa entrever justamente a situação descrita por Bell: seus irmãos, Adrian e Thoby, estudando fora, enquanto ela e sua irmã recebem lições em casa, seja do pai ou de uma professora contratada – posteriormente as duas estudarão no King’s College, em um departamento chamado King’s Ladies, no qual eram dadas aulas, especificamente para mulheres, apenas de grego, latim, alemão e história.

É possível entrever também a rotina de atividades diárias das mulheres – é importante ter em mente que os relatos da jovem Virginia só levam em conta mulheres do seu estrato social, a classe média –, em especial quando Woolf fala da irmã mais velha, Stella, de tarefas que faz com ela, ou que a irmã faz: organizar a rotina da casa, comprar o que se faz necessário para uma boa vivência na casa, realizar atividades de caridade, ir a festas, fazer visitas. Nesses afazeres domésticos, Stella ocupa, até a sua morte, o papel de figura central pela qual se tem acesso ao lugar ocupado pela maioria das mulheres na virada do século XIX para o século XX.

Tais atividades femininas, em especial as relacionadas a eventos sociais, como bailes, tardes de bate-papo, causavam certo incômodo a Woolf. Havia uma incompatibilidade da jovem Virginia com ocasiões assim. Dessa forma, ela constantemente menciona ao longo das passagens dos seus cadernos íntimos de juventude que não se enquadra nessas situações, que não se sente confortável para lidar com elas.

Como dito, muitas das mulheres criadas em meio à atmosfera vitoriana eram educadas para iluminar e entreter as salas de estar, como se essas fossem o seu ambiente natural. Em um dos ensaios existentes nos diários, escrito no dia 15 de julho de 1903, Woolf trabalha justamente com essa temática. É como se as mulheres só ganhassem vida ao anoitecer, ao receberem seus convidados, ao se mostrarem para possíveis pretendentes, sendo nada mais do que os adornos dos jantares:

[...] Atualmente a maioria das jovens do nosso ciclo tem se especializado nesse ramo de aprendizagem. Suas noites são mais importantes para elas do que suas manhãs – de fato é difícil concebê-las pela manhã. Elas realmente existem antes do relógio bater às oito? Minha crença é de que o sino do jantar as chama para a existência –

² Após casamento com o crítico de arte Clive Bell, passa a assinar Vanessa Bell e é sob este nome que se torna uma pintora conhecida.

elas florescem nas salas de jantar assim como os jacintos em junho.
(WOOLF, 1990, p. 167, tradução nossa)

Phyllis e Rosamond

Parecem nativas da sala de visitas, como se, nascidas em vestidos de seda para a noite, jamais tivessem posto o pé num solo mais irregular do que o tapete turco, ou reclinado em superfície mais áspera do que a poltrona ou o sofá. [...] (WOOLF, 2005, p. 14-15)

Essas mulheres especializadas na sala de estar são justamente as personagens principais de *Phyllis e Rosamond* (1906), no qual o narrador de Woolf ao invés de retratar a sociedade como comumente ocorre, por meio de figuras masculinas, deseja traçar um retrato das mulheres da época. A fala inicial do conto, apresentada abaixo, remete às ideias que Virginia Woolf trabalhará no futuro, e é impossível não se atentar a certo diálogo com o excerto do ensaio *Mulheres e Ficção*.

Como os retratos desse tipo que temos são quase invariavelmente do sexo masculino, que se empertigava pelo palco com proeminência maior, parece valer a pena tomar como modelo uma dessas mulheres que se agrupam na sombra. [...] (WOOLF, 2005, p. 13)

O conto de Woolf traz para a construção de seu enredo os Hibbert, uma família de pais bem-colocados que tiveram cinco filhas, um malgrado para época. É época na qual se vivia os conflitos, os novos caminhos e descaminhos, do fim do período vitoriano; momento no qual algumas modificações do papel da mulher já começavam a acontecer, por exemplo, algumas já passavam a ter acesso ao ambiente universitário – apesar de tal situação ainda não era tão comum, ou realmente bem-vista.

Duas das filhas do casal Hibbert, as mais velhas, justamente encontram-se entre as mulheres que ingressam na universidade. No conto, elas acabam por se casar com professores da instituição e constituem uma vida totalmente permeada pelo meio acadêmico. Contudo, segundo o narrador, não é interessante falar sobre elas, pois seu intuito é fazer um retrato que sintetize a vida de muitas mulheres da época e essas não têm um destino tão comum para o período retratado (junho de 1906), “fazem carreiras tão idênticas às dos próprios homens que nem chega a valer a pena convertê-las em objetos de investigação especial” (WOOLF, 2005, p. 14). A irmã mais jovem, por sua vez, casa-se muito nova e tampouco passa por circunstâncias válidas de serem contadas. Já Phyllis e Rosamond, as chamadas filhas caseiras, guardam em si um excelente material para ser analisado.

São elas as filhas treinadas para manter uma casa, para entreter as visitas, para prender a atenção dos rapazes nos eventos sociais, com o intuito óbvio de conseguir um bom casamento, e que, em uma determinada noite, entram em contato com uma maneira de ser muito distinta das suas. Durante a narrativa, o leitor adentra a rotina dessas moças, visualizando os seus pensamentos, desejos, insatisfações e, talvez se possa dizer, certa consciência da impossibilidade de mudança nos caminhos de suas vidas.

O conto *Phyllis e Rosamond* parece guardar em si um desenho das observações de Virginia a respeito do que presenciava na sociedade em que estava inserida. Woolf, que dava os primeiros passos em seu percurso como escritora, traz para ficção situações reais vividas por muitas mulheres da época. No enredo da história, vê-se um embate entre a criação para sala de estar e uma maneira de educação diferente, representada na narrativa pelas senhoritas da família Tristram, na qual as mulheres podiam falar com maior liberdade sobre suas opiniões acerca de assuntos como amor e religião. Um embate entre mulheres cunhadas para cuidar da casa e agradar aos seus maridos, e mulheres, em certa medida, mais livres para viver a própria vida.

[...] Mas não teriam [Phyllis e Rosamond] como adotar o novo e estranho ponto de vista, sendo suas experiências para instruir a companhia. O amor para elas era algo induzido por determinadas ações bem calculadas; e que se acalentava nos salões de baile, ou dentro de odorosas estufas, por relances de olhos, por manobras de leque ou por um jeito de falar sugestivo e trêmulo. O amor aqui era uma coisa vigorosa e sincera que se punha em relevo à luz do dia, desnuda e sólida, para ser aberta e sondada como nos parecesse melhor. (WOOLF, 2005, p. 24)

Dentro da aparente simplicidade dessa narrativa, quando comparada a trabalhos futuros de Virginia Woolf, é possível entrever uma força no discurso que está sendo proferido. Trata-se de um texto com um teor altamente crítico com relação ao lugar destinado a muitas mulheres à época. Um dos trechos que possivelmente mais ressoe tal atmosfera é pensado por umas das Tristrams: “Nunca antes ela havia considerado as Hibbert como seres humanos; muito embora as chamasse de ‘senhorinhas’” (WOOLF, 2005, p. 25). Apesar de não trabalhar a ideia em profundidade, aparentemente vem à tona nesse momento da história uma crítica ao conceito do anjo do lar, ser sem forma humana, assexuado, cunhado para não sentir e nem agir fora das paredes do ambiente doméstico, cuja única e máxima capacidade é fazer de uma casa o lugar mais feliz para aqueles que a habitam. Uma personificação da perfeição.

*

Para além das discussões de ser Virginia Woolf feminista ou não, está a percepção de que era ela um alguém atento ao mundo a sua volta – mesmo que tal mundo não raro se restringia ao habitado pela sua classe social – e com isso, e talvez por isso, trouxe para os seus primeiros escritos questões sobre a mulher, por ela observadas, vivenciadas e, muitas vezes, sentidas. A jovem Woolf abarca em suas linhas, tanto nas dos diários de juventude, quanto nas de *Phyllis e Rosamond*, a desconfortável percepção do que era esperado de uma mulher e do seu apagamento no decorrer da História. Tem-se, então, uma mulher, desde muito jovem, a fazer de mulheres os seus personagens, dando voz a uma situação ao mesmo tempo tão sua e tão de outras figuras femininas, tão presente e tão incômoda.

Referências

- BELL, Quentin. *Virginia Woolf: Uma biografia*. Tradução: Lya Luft. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: De Rousseau à internet*. Tradução: Jovita Maria Gernheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- MONTEIRO, Maria Conceição. “Figuras errantes na época vitoriana: A preceptora, a prostituta, a louca”. In: *Fragmentos*, Florianópolis, vol. 8, nº1, p. 61-71, julho-dezembro de 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6038/5608>. Acesso em 20 de julho de 2017.
- WOOLF, Virginia. *A passionate apprentice: The early journals 1897-1909*. Mitchell A. Leaska [Ed]. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1990.
- _____. “Phyllis e Rosamond”. In: *Contos completos: Virginia Woolf*. Tradução: Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. “Mulheres e ficção”. In: *O valor do riso*. Organização, tradução e notas: Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- _____. *Um teto todo seu*. Tradução: Bia Nunes de Souza e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.



HISTÓRIA E DOR EM IRACEMA

Tiago Coutinho Parente (Unirio/Ufca)¹

Resumo: A proposta deste artigo é produzir uma narrativa historiográfica por meio da montagem de uma sequência de imagens de Iracema, personagem homônima do romance escrito por José de Alencar, em 1865. O texto parte da noção de “imagem dialética” proposta por Walter Benjamin no texto *Teses sobre o conceito de história*, de 1940. As imagens foram selecionadas de forma que se possa mostrar o sentimento de dor na composição da personagem.

Palavras-chave: Iracema, Imagem Dialética, Colonização

“O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente àquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer”, Walter Benjamin.

A epígrafe deste curto ensaio compõe o último texto de Walter Benjamin: *Teses sobre o conceito de história*, de 1940. A tese VI – talvez a mais citada – é fundamental para a compreensão deste estudo. Não só por trazer uma centelha de esperança, mas, principalmente, porque nela Benjamin nos diz que conhecer o passado significa “apoderar-se de uma lembrança tal como lampeja num instante de perigo”. O passado, portanto, não deve ser entendido como uma mímica do “foi assim”.

O mais importante para Benjamin é “capturar uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante do perigo”. Na captura de uma imagem inesperada, há uma ameaça de romper “o conteúdo dado da tradição quanto os seus destinatários”, e, no mesmo instante, a captura se transforma em um outro perigo o de “deixar-se transformar em instrumento da classe dominante. Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugar-la” (Benjamin IN: Lowy, 2005, p.65).

A preocupação com a transmissão da história é um dos primeiros debates que Marx estabelece em seu livro *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, de 1852. Marx defende que os homens produzem sua própria história, mas não fazem isso de livre e

¹ Doutorando em Memória Social (Unirio), mestre em Sociologia (UFC), graduado em Comunicação Social (Unifor). É professor assistente do curso de Jornalismo (UFCA). Contato: tcoutinhop@gmail.com.

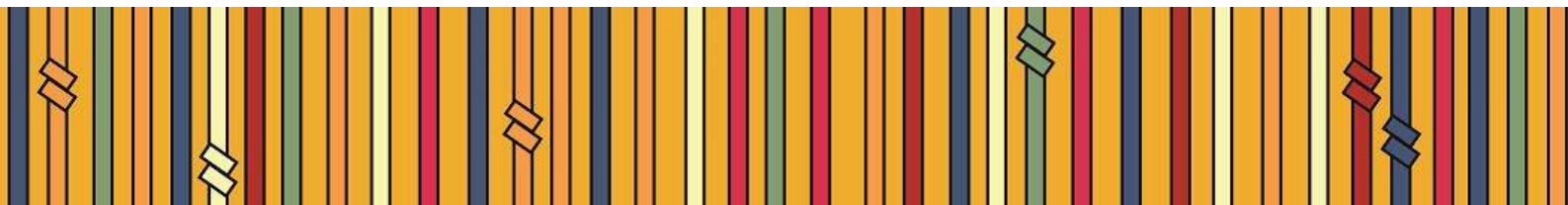


espontânea vontade, “pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram. A tradição de todas as gerações passadas é como um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos” (Marx, 2011, p. 25). Marx lembra que, quando empenhados em um processo criativo, ou seja, interferir no mundo, tomamos emprestados nomes, figurinos, palavras de nossos “espíritos do passado”. A relação estabelecida com os mortos serve para “glorificar as novas lutas e não para parodiar as antigas, para exaltar na fantasia as missões recebidas e não para esquivar-se de cumpri-las na realidade, para redescobrir o espírito da revolução e não para fazer o seu fantasma rondar outra vez” (Marx, 2011, p. 27).

Pelo fato de nossa relação com o mundo se dar por meio da criação e de conseguirmos criar ou interferir no mundo produzindo algo, mesmo sem conhecermos “a superstição que [nos] prende ao passado”, é somente do futuro que se colhe a poesia. Nossas marcas interferem no futuro e não no passado. Marx, porém, parece não separar muito presente, passado e futuro. Ele lembra que as “revoluções anteriores tiveram de recorrer a memórias históricas para se insensibilizar em relação ao seu próprio conteúdo”. E conclui que a “revolução do século XIX precisa deixar que os mortos enterrem os seus mortos para chegar ao seu próprio conteúdo” (Marx, 2011, p. 28-29).

Ao deixar que os mortos se enterrem, Marx parece nos dizer que o passado, assim como nos aparece como um aprendizado, não pode nos prender nem ser determinante para a construção do presente. A força da tradição² não pode ser maior do que a nossa

2 No seu ensaio *Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial*, a argentina Rita Segato aponta que os termos “cultura”, “relativismo cultural”, “tradição” e “pré-modernidade” são “ineficientes” (p. 2) para discutir o processo de colonização na América Latina. Os termos são utilizados no processo de perpetuação da colonização, culminando no termo “culturalismo”. Em contraponto, como forma de garantir para que todos os povos possam ter autonomia para “*producir su proceso histórico*”, ele sugere o termo “pluralismo histórico”. Para a antropóloga, o termo cultura seria a “*decantación del proceso histórico*”, a estabilização de um povo, tornando-se uma categoria fixa, “una episteme cristalizada”. Em vez de pensar cultura, algo estático, ela pensa povo e sua história, que ao repetir suas práticas, também as modifica, as transforma, construindo assim a sua história. Enquanto a noção de cultura se pauta pela lógica da colonização europeia, sempre pensada sob a perspectiva de uma comparação moral de um suposto universalismo, a noção de história se pauta pelas transformações da natureza. “*Esta perspectiva nos conduce a substituir la expresión ‘una cultura’ por la*



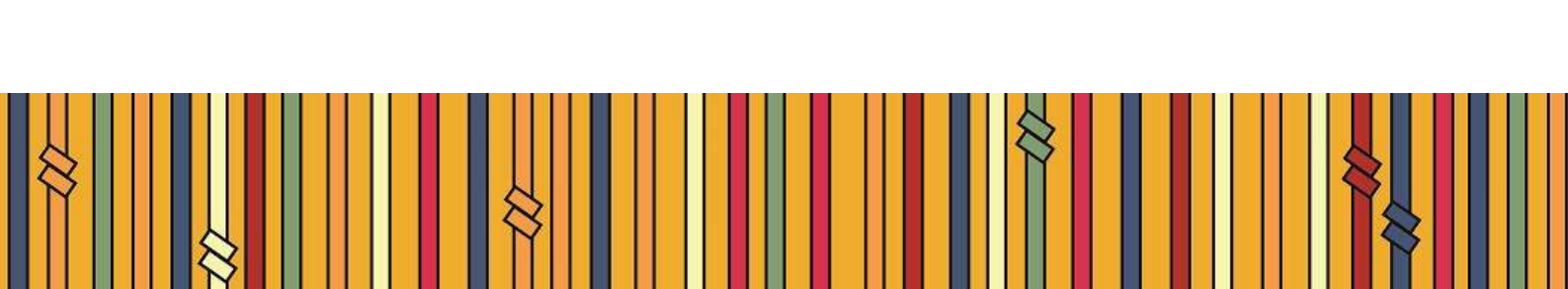
capacidade de transformar o presente. Marx, ao longo do livro, mostra que, ao estabelecer o controle do passado, a classe dominante constrói as condições para se perpetuar. A perpetuação, ao contrário do que a dominação quer mostrar, não está “dada”, ela fora construída. Essa brecha encontrada por Marx faz com que ele desenvolva o pensamento de que a classe operária possa também, assim como os vencedores, construir condições materiais para criar e transformar o mundo.

O passado, em Marx, nos aparece como ensinamento e não como um fantasma a rondar outra vez nem como uma prisão determinante. Por isso, Marx aposta tanto na interferência no futuro, quando se colhe poesia. Benjamin, em diálogo diretamente com Marx, nos lembrará, no entanto, que os mortos não conseguiram ser enterrados, pois os inimigos não cessaram ainda de vencer. Benjamin é mais radical ou esperançoso. Ele perceberá que é possível também interferir no passado. O passado não passou, o passado está constantemente no tempo presente. Com essa proposta de pensamento historiográfico, Benjamin no diz que podemos mudar as narrativas do passado. E mudar o passado é também mudar o presente. Os vencedores que ganharam no passado, continuam ganhando no presente. “O inimigo não tem cessado de vencer”.

Ainda na tese VI, Benjamin propõe um método para construir o passado. Ele fala de “apoderar-se de uma lembrança tal como lampeja num instante de perigo” e de “capturar uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante do perigo”. Esta imagem inesperada deve romper com a tradição sem se deixar tornar tradição, ela deve ser uma imagem dialética, como Benjamin explica no *Caderno N* do seu livro das *Passagens*.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação.

expresión “un pueblo”, sujeto vivo de una historia, en medio a articulaciones e intercambios que, más que una interculturalidad, diseña una inter-historicidad” (p. 07). A crítica de Segato pode ser atribuída ao pensamento marxista por se tratar de uma teoria desenvolvida a partir da noção de “universalização do capitalismo”.



Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem (Benjamin, 2009, p. 504).

Em outra nota, Benjamin dirá que a imagem dialética é a imagem que lampeja, é uma imagem do agora, ela só “pode se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte” (Benjamin, 2009, p. 515). Em seguida, Benjamin argumenta que o pensamento pode ser de movimento e de imobilização. A imagem dialética é a “cesura no movimento do pensamento”, ela “se imobiliza numa constelação saturada de tensões (...) naturalmente, seu lugar não é arbitrário. Em uma palavra, ela deve ser procurada onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível”. Para Benjamin, “o objeto construído na apresentação materialista da história é ele mesmo uma imagem dialética”. O materialismo histórico não pode se justificar como um “continuum da história” (Benjamin, 2009, p. 518).

Talvez a noção de história para Benjamin se aproxime um pouco do cinema, um movimento construído a partir de uma sucessão de frames, que são, em última instância, imagens construídas e paradas. Dessa forma, a noção de história, para Benjamin, não só está sendo vista no presente, como ela está em constante movimento. E mais, é possível realizar cortes. É possível montar a história. Este artigo, pensando com Benjamin, apresenta uma montagem narrativa historiográfica, na perspectiva de ir na contra-mão dos vencedores, a partir de algumas imagens construídas para Iracema, personagem homônima do romance escrito por José de Alencar, em 1865.

Uma primeira imagem: o fantasma da colonização

Antes de Natália Nara concorrer a um milhão de reais do programa *Big Brother Brasil*, de 2005, ela ganhara um concurso em Fortaleza. Mais de 2000 garotas disputaram o prêmio de ter o rosto eternizado numa estátua em homenagem à Iracema (Diário do Nordeste, 2004). O monumento com o rosto da modelo foi inaugurado na Lagoa da Messejana no dia 01 de maio do ano de 2004, data do aniversário de

nascimento de José de Alencar. Numa escala de exposição, depois de ter virado uma estátua e participado do *reality show*, em abril de 2005, com 20 anos, ela aparece na capa da revista Playboy (figura 1), com a manchete: “Natália, a nudez selvagem da Iracema do Reality Show”. No *making off* da revista lemos:



Figura 1: Revista Playboy, n° 357, abril de 2005.

ORGULHO DE ALENCAR. 140 ANOS após a publicação do romance, materializamos a virgem dos lábios de mel. **Natália Nara**, musa do BBB 5 que emprestou seu rosto à estátua de Iracema da Lagoa da Messejana, em Fortaleza, agora **doa seu corpo e alma à nossa recriação. Recriamos a mata atlântica e cantos das aldeias dos Tabajaras** no estúdio do Luis Crispino. Arrumamos adereços e acessórios **dos nativos brasileiros** para adorná-la. Preparamos até urucum para pintar-lhe o corpo (os dedos de nossa produtora estão tingidos até hoje). **O resto da fantasia de colono desbravador é contigo** (Playboy, 2005, p.9 – grifos meus)

Uma Sequência

No capítulo XXVI de Iracema, José de Alencar escreve:

Seus olhos viram a seta do esposo fincada no chão, o goiamum trespassado, o ramo partido, e encheram-se de pranto.

— Ele manda que Iracema ande para trás, como o goiamum, e guarde sua lembrança, como o maracujá guarda sua flor todo o tempo, até morrer.

A filha dos tabajaras retraiu os passos lentamente, sem volver o corpo, nem tirar os olhos da seta de seu esposo, e tornou à cabana. Aí sentada à soleira, com a fronte nos joelhos esperou, até que o sono acalentou a dor em seu peito. (Alencar, 1964, p. 1105-6)

É justamente esta cena que o pintor Antonio Parreiras (1860-1937) escolhe retratar no quadro *Iracema*, de 1909 (figura 2). A pintura compõe o acervo do Masp. Por detrás dos cavaletes de cristais de Lina Bo Bardi, lê-se que “**Iracema, a heroína indígena, aparece sofrendo, ao ser abandonado por seu amante europeu**. A figura deriva das imagens da Madalena penitente no deserto e não apresenta feições indígenas” (grifos meus). Com uma leitura cristã, Antonio Parreiras produz a aproximação entre Iracema e Madalena. Mas fiquemos atento ao recado de Martim, o esposo, à Iracema. O

colonizador europeu precisava sair em uma missão específica com seu amigo-irmão Poti: destruir os Tabajaras, os irmãos de Iracema. Diante da situação, Martin tenta se despedir de Iracema, mas Poti intervém: “As lágrimas da mulher amolecem o coração do guerreiro, como o orvalho da manhã amolece a terra”. Martin concorda “Meu irmão é um grande sabedor. O esposo deve partir sem ver Iracema”. Poti pega uma flecha, acerta o caranguejo e diz ao amigo: “Tu podes partir agora. Iracema seguirá teu rastro; chegando aqui, verá tua seta, e obedecerá à tua vontade”. Martin seguiu Poti, mas antes quebrou “um ramo do maracujá, a flor da lembrança, o entrelaçou na haste da seta” (Alencar, 1964, p. 1105 – grifos meus).

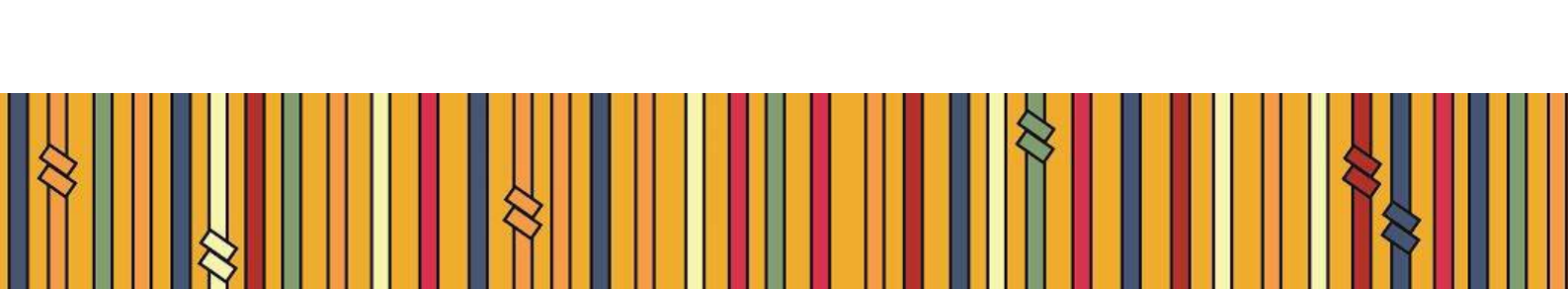


Figura 2: *Iracema*, Antonio Parreiras, óleo sobre tela. (1909, 92 x 61 cm) Acervo: Masp.

O caranguejo traz o recado de “ande para trás”, não avance, mas o caranguejo não está sozinho, ele carrega consigo a flor do maracujá. Além de andar para trás, Iracema não pode esquecer, deve guardar sua flor, sua lembrança. Não se trata apenas de exigir a lembrança, mas de não permitir o esquecimento. A

flor do maracujá é, para Alencar, a flor da lembrança. Mas ela é também a testemunha do sacrifício de Cristo, segundo o poeta Catulo da Paixão Cearense.

Na música *A flor do maracujá*, Catulo diz encontrar um sertanejo próximo a um pé de maracujá e então pergunta por que motivo a flor do maracujá nasceu roxa e branca. A resposta vem de imediato. Há muito tempo, a flor do maracujá era mais branca do que a claridade, parecia até um ninho de algodão quando a fruta nascia. Mas no dia da crucificação de Jesus Cristo, debaixo da cruz, havia um pé de maracujá. “I o sangue de Jesus Cristo,/ Sangui pisado de dô,/ Nus pé du maracujá,/ Tingia todas as frô,/ Eis aqui seu moço,/ A estória que eu vi contá,/ A razão proque nasce branca i roxa,/ A frô do maracujá”, conclui o sertanejo imaginário construído por Catulo.



Será por essa mesma flor que, em 1869, quatro anos depois da publicação de *Iracema*, Fagundes Varela rezou no seu livro *Cantos Meridionais*:

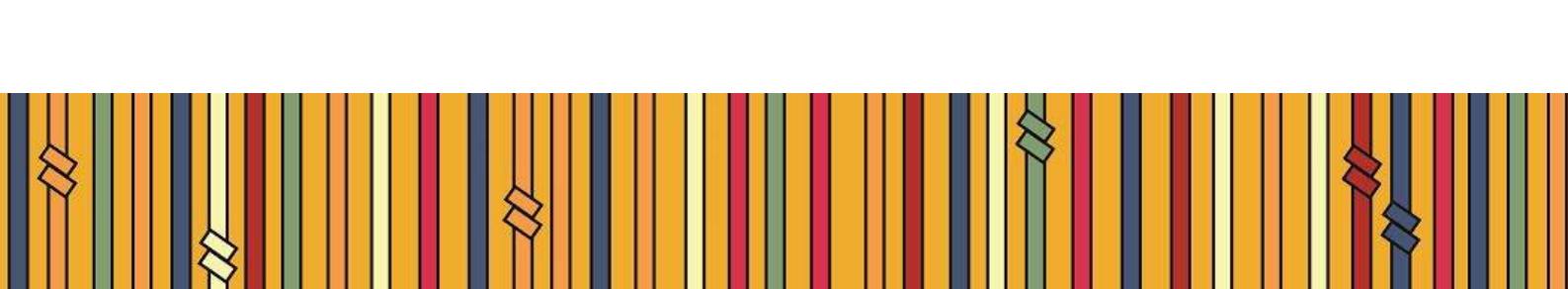
Pelo mar, pelo deserto,/ Pelas montanhas, sinhá!/ Pelas florestas imensas/ Que falam de Jeová!/ Pela lança ensanguentada/ Da flor do maracujá!/ Por tudo o que o céu revela!/ Por tudo o que a terra dá/ Eu te juro que minh'alma/ De tua alma escrava está!.../ Guarda contigo esse emblema/ Da flor do maracujá! (Varela, 1892, p. 121)

A flor do maracujá traz em si um segredo, uma lembrança compartilhada. Há uma tradição de pensar a flor do maracujá como elemento cristão, ensanguentado. O sangue, talvez, transforme a flor em um emblema a ser devotado, obedecido. Em *Iracema*, a flor do maracujá traz um recado de condenação e abala os sentimentos da personagem. É curioso, no entanto, não sabermos ao certo quem diz a frase da condenação. Há apenas um travessão. Pode ser a própria Iracema que fala ensimesmada, mas não seria absurdo pensarmos que seria uma voz divina, ou quem sabe a própria voz de José de Alencar.

A voz também não diz o que não deve ser esquecido. No entanto, no mesmo capítulo, o narrador nos dá pequenas pistas da memória da índia, quando escreve: “A lembrança da pátria, apagada pelo amor, ressurgiu em seu pensamento. Viu os formosos campos do Ipu; as encostas da serra onde nascera, a cabana de Araquém; e **teve saudades**; mas ainda naquele instante, não se arrependeu de os ter abandonado”, mesmo estando solitária (Alencar, 1964, p. 1105 – grifos meus).

Iracema é a única personagem feminina em todo o romance. Não temos nenhuma informação sobre sua mãe ou se tem alguma irmã. No começo da narrativa, Martim recebe uma flechada de Iracema, por isso a tribo dela o acolhe. Araquém, o pai de Iracema, saúda o homem branco: “Bem vieste. O estrangeiro é senhor na cabana de Araquém. Os tabajaras têm mil guerreiros para defendê-lo, e mulheres sem conta para servi-lo. Dize, e todos te obedecerão” (Alencar, 1964, p. 1068).

Quem recebe a missão de ir buscar as mulheres para servir ao hóspede é Iracema. Martim pergunta se ela não poderia ficar com ele, como as outras, mas ela responde: “Estrangeiro, Iracema não pode ser tua serva. É ela que guarda o segredo da Jurema e o mistério do sonho. Sua mão fabrica para o pajé a bebida de Tupã”. A partir desse momento, não temos mais nenhuma referência a outras mulheres no romance. A única amiga de Iracema é a Jandaia, uma periquita. No dia seguinte, Martim inicia um diálogo



com Iracema: “Virgem formosa do sertão, esta é a última noite que teu hóspede dorme na cabana de Araquém, onde nunca viera”. Ela responde: “Manda; Iracema te obedece. Que pode ela para tua alegria?”. Ele diz: “A virgem de Tupã guarda os sonhos da jurema que são doces e saborosos!”. Ela alerta: “O estrangeiro vai viver para sempre à cintura da virgem branca; nunca mais seus olhos verão a filha de Araquém; e ele quer que o sono já feche suas pálpebras, e o sonho o leve à terra de seus irmãos!”. Ele insiste: “O sono é o descanso do guerreiro, e o sonho a alegria d’alma. O estrangeiro não quer levar consigo a tristeza da terra hospedeira, nem deixá-la no coração de Iracema! Vai, e torna com o vinho de Tupã” (Alencar, 1964, p. 1088).

Iracema pega escondida a bebida e oferece a Martim. Ele, como avisado, dorme. A partir daí, constrói-se uma imagem onírica. O português fica no limiar entre sonhando e acordado e “assim a virgem do sertão, aninhou-se nos braços do guerreiro”. Sonho ou não, Iracema, a partir desse momento, no romance, passa a ser denominada de “esposa”, e o capítulo se encerra com a frase: “Tupã já não tinha sua virgem na terra dos tabajaras”. Iracema foge de sua tribo após transar com o português. Ela sai do Ipu e vai até Fortaleza. Lá, fica refém da tribo inimiga, responsável por assassinar os homens de sua tribo. E mesmo assim, ela “não se arrependeu de os ter abandonado”.

Mas voltemos a flor do maracujá. Qual a lembrança que Iracema não deve esquecer? A de ter sido uma mulher colonizada? A de ter fugido de casa por não ser mais virgem? A de ter assistido ao estrangeiro destruir sua tribo? A de ter sido abandonada pelo esposo? Não se sabe ao certo. O fato é que aquela flor provocara uma súbita mudança em Iracema. “Tão rápida partia de manhã, como lenta voltava à tarde. Os mesmos guerreiros que a tinham visto alegre nas águas da Porangaba, agora encontrando-a triste e só, como a garça viúva, na margem do rio, chamavam aquele sítio da Mocejana, a abandonada” (Alencar, 1964, p. 1106).

No romance *Iracema*, Alencar remete a vários espaços de Fortaleza, como as lagoas Parangaba e Messejana, por exemplo. A cidade, no entanto, também acolhe o romance, aos poucos, vai se inscrevendo a partir de referência ao texto. É o caso da Praia de Iracema. O bairro – antes chamado como Praia do Peixe – em 1924, após uma “apropriação por parte da elite econômica (...) passou a ser reconhecida na cidade como

um lugar encantador e bucólico”. A imprensa faz uma campanha para mudar o nome em homenagem à Iracema. Os moradores do bairro encaminham à prefeitura um abaixo-assinado para oficializar a mudança. Com a aprovação, as ruas ganharam nomes de etnias indígenas como, Tabajaras, Pacajus, Arariús, Potiguaras, Groaíras, Cariris, Tremembés e Guanacés (Bezerra, 2008, p. 33-36).



Figura 3: *Fábrica de Anjos*, Descartes Gadelha, óleo sobre tela. (120 x 90 cm) Acervo: Mauc.

A Praia de Iracema, historicamente, é um lugar de disputa na capital cearense. Se por um lado, há uma apropriação da elite econômica e intelectual, por outro, ela é tomada pelo turismo internacional e torna-se espaço de prostituição. A partir do signo da prostituição, Descartes Gadelha desenvolve a série chamada *Iracemas, Morenos e Coca-colas*. 32 quadros elaborados em 2004 como um preparativo para a comemoração de 140 anos da publicação do romance. As imagens remetem às lembranças de Descartes após retornar de uma longa temporada pela Europa. Ele lembra que chegou à Praia de Iracema de táxi e, ao descer no bairro, é recepcionado por diversas crianças dando boa noite

em francês, inglês e italiano. Em entrevista para esta pesquisa, Descartes relata:

é possível você pensar que existe uma indústria do sexo infanto-juvenil? Aí eu me lembrei do romance de Iracema, me lembrei do turista que era o Martim Soares Moreno. Eu me sentindo o próprio Martim Soares Moreno, vou já comer uma iracemazinha dessas aí, moreninha e tal... daí as Iracemas. Morenos, de Martim Soares Moreno e Coca-Colas, por quê? (entrevista cedida em abril de 2015).

O termo Coca-Colas remete a um episódio ocorrido em Fortaleza durante a segunda grande guerra. Com o processo de apropriação da elite da Praia de Iracema, na década de 20, uma mansão fora erguida na rua Tabajaras, principal rua do bairro e nome da tribo a qual pertencia Iracema. Hoje conhecida como Estoril, um patrimônio da cidade, o prédio, na segunda guerra,

foi arrendado às tropas americanas e transformado em um cassino pelos oficiais, sob a denominação de U.S.O. (United States Organization) (...) São comuns relatos de que esse clube tornou-se um

atrativo para as moças, que se dirigiam ao local para namorar os oficiais americanos, ficando conhecidas na cidade como coca-cola, como referência ao refrigerante que ainda não era consumido em Fortaleza (Bezerra, 2008, p.69).

Descartes funde três tempos históricos diferentes para desenvolver a sua série *Iracemas, Morenos e Coca-colas*. Entre os quadros elaborados há um chamado *Fábrica de Anjos* (figura 3). Na imagem, a mulher retratada não nos deixa ver seu rosto por completo. Com a mão esquerda sobre os olhos, ela esconde o sofrimento de bebês saindo de seu corpo pela orelha, pela boca, pela buceta. Os recém-nascidos, os anjos – novamente uma imagem cristã – se esforçam para sugar o alimento do peito dela. Se entendermos que a mulher é uma possível Iracema, podemos pensar que aqueles que saem de seu ventre são Moacir, seu filho. Moacir, na mão de Descartes, se transforma em anjo. Mas o nome Moacir, na narrativa alencarina, significa “filho da dor”. Fábrica de Anjos. Fábrica de Moacir. Fábrica de dor. No quadro, quatro estetoscópios seguram sorrisos sarcásticos e querem controlar os destinos daqueles que são os filhos da dor.

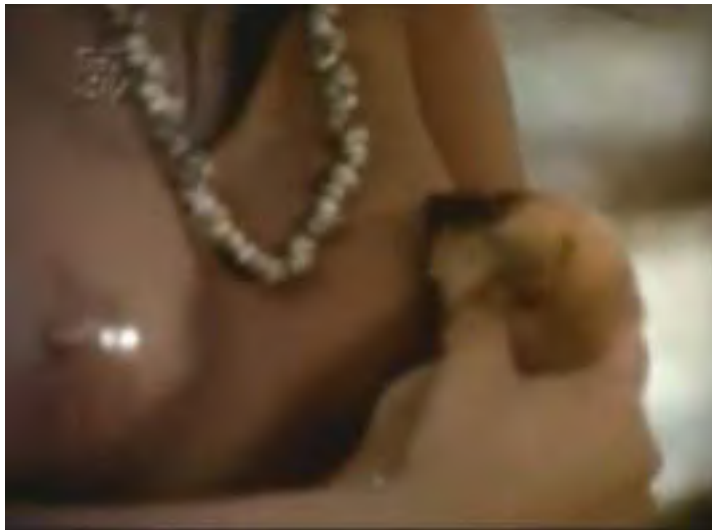
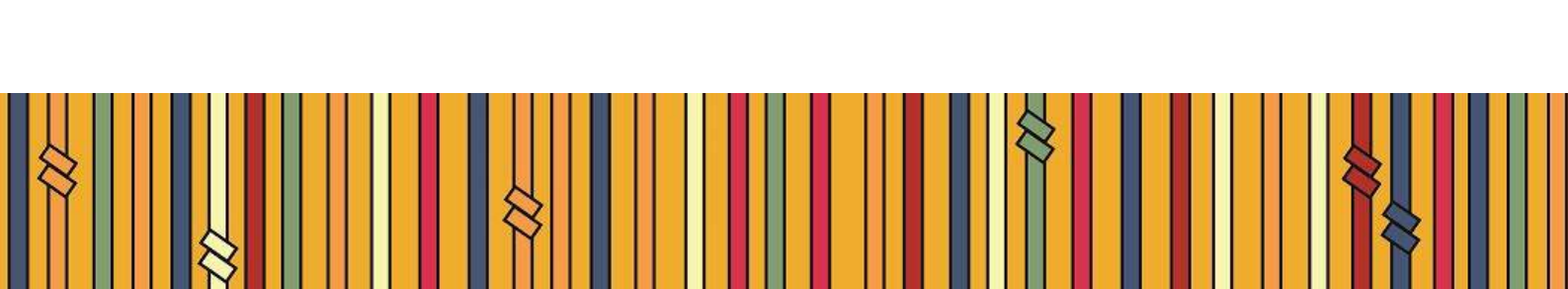


Figura 4: Frame do filme *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, de 1979. Direção: Carlos Coimbra.

Quando a bolsa de Iracema estorou, ela estava sozinha. “A dor lacerou suas entranhas; porém logo o choro infantil inundou todo o seu ser de júbilo”. Com o seu filho no colo, ela diz: “Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento”. Iracema não consegue amamentar a cria. “A jovem mãe suspendeu o filho à teta; mas a boca infantil não

emudeceu. O leite escasso não apoiava o peito (...), onde se forma o primeiro licor da vida”. Ela prepara um mingau de carimã e parte com a criança para dentro da mata, onde encontra filhotes de cachorro. Ela os aproxima de seu seio, e

os cachorrinhos famintos precipitam gulosos e sugam os peitos avaros de leite. Iracema curte dor, como nunca sentiu; parece que lhe exaurem a vida, mas os seios vão-se intumescendo; apojaram afinal, e



o leite, ainda rubro do sangue, de que se formou, esguicha. A feliz mãe arroja de si os cachorrinhos, e cheia de júbilo mata a fome ao filho (Alencar, 1964, p. 1113).

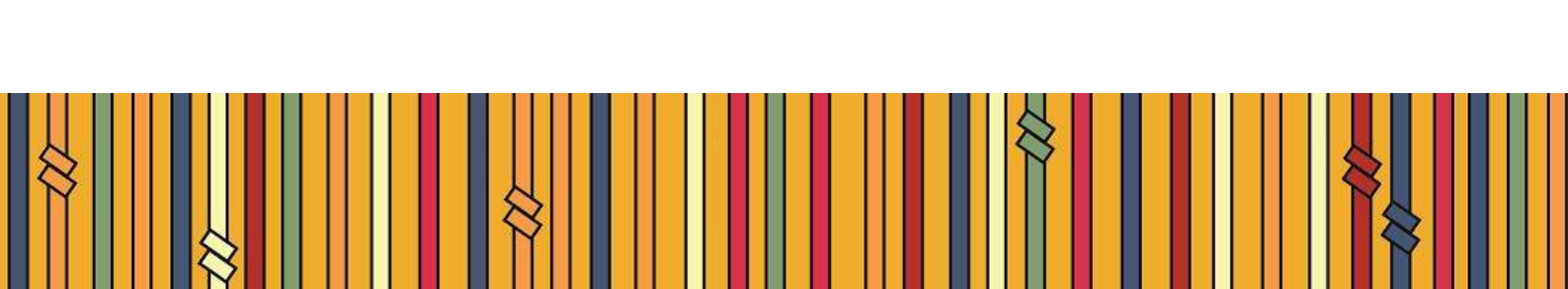
O narrador sentencia que Moacir é duas vezes filho da dor de Iracema, nascido dela e também nutrido. Assim como o sangue de cristo mancha a flor do maracujá, o sangue de Iracema se mistura com o leite. Martim finalmente volta, a esposa está moribunda sentada com Moacir no colo. Ao escutar o anúncio de sua chegada, Iracema “quis erguer-se para ir ao encontro de seu guerreiro senhor, mas os membros débeis se recusaram à sua vontade. Caiu desfalecida contra o esteio”. Martim se aproxima, Iracema, “com esforço grande, pôde erguer o filho nos braços e apresentá-lo ao pai”. Ela diz: “recebe o filho de teu sangue. Chegastes a tempo; meus seios ingratos já não tinham alimento para dar-lhe!” (Alencar, 1964, p. 1114). E morre. Moacir, entregue ao pai, o colonizador, segue no barco, adentra o mar, de resto, não sabemos de seu destino.

Últimas imagens

Em 1850, 15 anos antes da publicação de Iracema, o Império decreta a Lei da Terra, que tem como objetivo tomar ainda mais as terras indígenas. O critério para que os índios continuassem nas suas terras era que eles fossem reconhecidos como índios. O reconhecimento viria do Estado. O Ceará foi a primeira província a negar a existência de índios identificáveis nas suas aldeias e se apoderar de suas terras. (Cunha, 1992, p. 145) Após mostrar que os portugueses conseguiram conquistar o Ceará, Alencar, na última frase da parte narrativa do romance, escreve: “Tudo passa sobre a terra”.

A frase permite várias leituras. Mãe-terra, terra propriedade, terra do barro. A terra é uma fonte de vida, espaço de criação e transformação. Sem terra, não há vida. Ao tirar as terras de indígenas, tira-se o direito de viver, trata-se, portanto, de uma política de extermínio. Um extermínio paradoxal, pois são também os índios convocados para a formação dessa imagem idílica de brasilidade, de um passado hegemônico.

Em uma carta destinada ao Dr. Jaguaribe, Alencar conta como teve a ideia do romance. Em São Paulo, ele tinha começado uma biografia de Felipe Camarão (Poti). A amizade heróica entre Poti e Soares Moreno e a guerra contra Mel Redondo (pai de Iracema) seria o tema. “Faltava-lhe o perfume que derrama sobre as paixões do homem a beleza da mulher” (Alencar, 1964, p. 1125). Em busca do perfume, Alencar exalta a colonização e legitima a violência sofrida pela personagem Iracema.



A colonização foi um crime, é um fantasma que se perpetua no momento em que, por exemplo, a revista Playboy convoca o colono a desbravar a mata virgem. Não sabemos a idade de Iracema, provavelmente muito jovem. Ela possui os lábios de mel, mas é virgem. Na mata virgem, o colonizador mata a virgem. Estamos diante de um crime, não podemos esquecer disso.

Referências Bibliográficas:

ALENCAR, J. **Ficção Completa e outros escritos**. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1964. Volume II.

BEZERRA, R. G. **O bairro Praia de Iracema entre o “adeus” e a “boemia”**: usos, apropriações e representações de um espaço urbano. Tese (Doutorado em Sociologia). 231 p. Departamento de Ciências Sociais, Fortaleza: UFC, 2008.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

CEARENSE, C. P. **A Flor do Maracujá**. Acessado no dia 29/09/2017 em: <https://www.letras.mus.br/catullo-da-paixao-cearense/687416/>

CUNHA, M. C. (org.) **História dos Índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, Fapesp, Secretaria de Cultura de São Paulo, 1992.

DIÁRIO DO NORDESTE. **Estátua de Iracema será inaugurada hoje à tarde**. Fortaleza, 01 mai. 2004.

LÖWY, Michel. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**: leitura das teses ‘sobre o conceito de história’. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARX, K. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011.

REVISTA PLAYBOY. Edição nº 357. São Paulo: Editora Abril, 2005.

SEGATO, R. **Gênero y colonialidad**: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial. En Bidaseca, Karina y Vanesa Vazquez Laba (editoras). *Feminisimos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina*. Buenos Aires, ed. Godot, 2011.

VARELA, F. **Obras completas**. Vol. II Rio de Janeiro: Garnier, 1892.



INTERMIDIALIDADE: O MUNDO LITERÁRIO NA CULTURA AUDIOVISUAL


Elaine Cristina Carvalho Duarte

Resumo: Essa comunicação pretende traçar um breve esboço de um dos possíveis percursos teóricos para se analisar essas novas modalidades narrativas que surgem com o crescimento cada vez mais rápido dos aparatos tecnológicos. Dessa forma, de maneira sucinta, será discutida a importância de se ampliar os estudos literários para os estudos de mídia, buscando apresentar o papel não só dos conteúdos textuais, mas também das mídias que os suportam, sua produção e sua distribuição, que são elementos tão importantes na construção do significado do texto quanto as formas e os conteúdos. Dentro dessa concepção será abordado o papel do Estudo de Intermidialidade e seu considerável valor para se analisar os novos formatos textuais.

Desde a exibição da *Fonte (Fountain)* de Marcel Duchamp, em 1917, que o conceito de arte vem sendo discutido, e novos modelos artísticos têm sido recusados pelos apreciadores mais tradicionais, que ainda vêem a arte como um elemento quase sagrado. Entretanto, a despeito das lamúrias dos estetas, a arte tem trilhado caminhos diversos, se misturando, causando certo *frenesi* na comunidade acadêmica tradicional.

Muitos críticos avessos à “arte sem aura”, afirmam pejorativamente que a arte tal como a conhecemos hoje, depende quase que exclusivamente de uma autorização de alguém que a determine como tal, e que a verdadeira arte morreu. Qualquer objeto pode tornar-se arte, pois na cultura pós-moderna importa menos o objeto de arte do que o conceito ou a ideia do trabalho apresentado, e a ênfase desse trabalho é deslocada do objeto artístico produzido, para os procedimentos de construção da obra.

Para os intelectuais de formação tradicional a arte pode estar morta. Porém, se olharmos com os olhos despidos de preconceitos, e também de saudosismos, veremos que a arte tem se transformado, e nesse viés, também a literatura tem galgado novas direções, nem melhores nem piores que as anteriores, apenas diferentes. Comparar as novas tendências artísticas às anteriores, equivale a comparar James Joyce e Raduan Nassar a Homero e Miguel de Cervantes, e dizer que esses são melhores que aqueles ou vice-versa. Cada época tem seu estilo, assim como cada um desses autores têm seu mérito como escritor. O que morreu não foi a arte, mas sim a sua “aura”, como já afirmou Walter Benjamin, o que arrefeceu foi o paradigma artesanal e não a arte.




O cerne desse novo conceito de arte está no movimento conhecido como Arte Conceitual, que teve seu início com Duchamp e a criação dos *ready-mades*, que tem como concepção a utilização de objetos industrializados e comumente usados, renunciando aos conceitos clássicos de arte, como estética e manufatura artesanal do objeto artístico, delegando mais importância à ideia do que ao objeto em si.

A Arte Conceitual caminha na direção inversa aos preceitos da arte tradicionalmente conhecida, representando um momento decisivo no que tange a história da arte contemporânea. “Em vez da permanência, a transitoriedade; a unicidade se esvai frente à reprodutibilidade; contra a autonomia, a contextualização; a autoria se esfacela frente às poéticas da apropriação; a função intelectual é determinada na recepção” (FREIRE, 2006, p. 8,9).

A questão da criação artesanal e manual do objeto de arte deixa de ser importante, e a ideia, a concepção da expressão de arte, é que importa. Nesse sentido, os objetos em si tornam-se apenas mais um dos componentes de um projeto artístico que envolve muito mais do que apenas a materialização da arte, concluindo que “a arte não requer mais a feitura de objetos, sendo, então, um assunto proposicional: isto é, uma proposição com relação à consequência de que *esta* é uma obra de arte” (WOOD, 2002, p. 43). Muitas vezes a leitura da obra só é possível quando o receptor entra em contato com a ideia do artista, com os elementos abstratos que compõem a obra.

Para se compreender esse novo universo artístico que se abre, é preciso tomar como certo o fim do mundo linear, das verdades absolutas, das fronteiras entre as artes. A arte, tal como a conhecemos até então, talvez esteja mesmo esmorecendo. A era das manifestações artísticas cheias de certezas eternas, harmoniosas e sagradas está dando lugar a um mergulho “na embriaguez do mistério, fonte de toda criação” (NUNES, 1989, p.188)

Dentro desse mistério encontra-se uma nova visão humana, a do homem pós-humano. Esse pós-humanismo apresenta um homem enredado no mundo digital, em suas teias e suas redes. Não há mais como pensar o homem do presente e do futuro, sem pensar nos meios eletrônicos que o regem e que são regidos por ele, em uma ação simbiótica.




É nesse sentido que não é possível mais pensar a literatura contemporânea sob a perspectiva da visão única. Dentro dessa pluralidade de mídias, a literatura pode navegar por incalculáveis espaços, sendo que nenhum deles pode ser definido de maneira fronteiriça. Nada impede que o artista se valha de elementos da literatura clássica e tradicional, e nada o impede também de assumir posturas representativas da arte contemporânea, nada se exclui.

Diante desse panorama, a Intermidialidade se torna uma grande “aliada” do pesquisador que busca compreender o mundo dessa nova face da literatura, o mundo das narrativas audiovisuais.

Sob essa perspectiva é importante estabelecer a diferença entre Estudos Interartes e Estudos Intermidiáticos. Segundo Solange Oliveira (2011, p. 15) a denominação Estudos Interartes apresenta muitos problemas, uma vez que o conceito de arte tem se tornado cada vez mais relativo e complicado de determinar. Por essa razão, a expressão tem sido substituída por Estudos de Intermidialidade, uma vez que a segunda não requer que as obras analisadas sejam investigadas como obras de arte. Os estudos realizados à luz da Intermidialidade, “podem ser tomados simplesmente como produtos culturais, desprovidos de atributos intrínsecos, sempre sujeitos a leituras mutáveis, em função da passagem de tempo ou da subjetividade do observador”.

Adalberto Müller em seu texto “Além da literatura, aquém do cinema? Considerações sobre a intermidialidade”, também discorre sobre a diferença entre o campo dos Estudos Interartes e o da Intermidialidade. Para ele, não se pode confundir o segundo com os “campos teóricos dos quais ele se alimenta” como a Intertextualidade e os Estudos Interartes, e afirma ainda que os Estudos de Intermidialidade não são obrigatoriamente Estudos de Estética.

Para Simone Alcântara (2010, p. 34) os Estudos de Intermidialidade têm frequentemente interpelado tópicos ligados aos estudos de comunicação, que não apresentam como foco central os problemas relativos à linguagem, mas sim relativos às questões de produção, distribuição, função e recepção, “envolvendo mídias múltiplas – rádio, cinema, televisão, vídeo, mídias impressas, internet, livro – seus complexos



processos tecnológicos de produção e, sobretudo, o modo como constroem a realidade ao se comunicarem”.


Claus Clüver (2011, p.9) afirma que Intermidialidade pressupõe o cruzamento de fronteiras, implicando todos os tipos de “interrelação e interação entre as mídias”. Sendo que o conceito de mídia nesse caso é bastante abrangente, pois englobam não somente os meios físicos de comunicação usuais, mas também quaisquer “ferramentas” utilizadas para produzir um signo, como o próprio corpo humano, uma pedra, um pedaço de madeira, a tinta usada para pintar ou escrever em uma tela ou papel, a tela, o papel, aparelhos como máquinas fotográficas, computadores, *tablets*, a voz humana e uma infinidade de outros instrumentos.

O signo produzido pelas mídias é um suporte de comunicação, um “transmissor de mensagens” de um emissor para um receptor. Sob esse prisma, o conceito de mídia se aplica tanto às mídias como televisão, rádio, computador, como também a leitura de um panfleto, um espetáculo de dança, uma performance musical, dentre outros.

Estudos envolvendo o entrecruzamento de artes e linguagens estão cada vez mais frequentes. Surgem, a cada dia, livros tratando do assunto, e também revistas acadêmicas interessadas em publicar artigos que discutam a literatura inserida em um novo momento, em que sons, imagens e expressões corporais se fundem, dando voz a um texto que vai muito além da palavra escrita.

Estamos vendo emergir a cultura da era midiática, que atua dentro de um sistema de produção, transmissão e recepção textuais desafiadoramente novos, nos conduzindo a possibilidades inovadoras de construção do conhecimento. A partir desse cenário, é preciso trilhar caminhos que nos permitam encontrar o lugar da literatura nesse novo espaço de atuação introduzido pela tecnologia digital e pelas novas mídias.

Nesse sentido é imprescindível que os estudos da literatura contemporânea não excluam os estudos das mídias das quais ela se vale. Não se trata de abandonar os textos tradicionais, e as antigas formas de analisá-los, mas sim de incorporar aos novos modelos literários formatos mais abrangentes, que não se prendam apenas às análises hermenêuticas ou sociológicas.



É cada vez mais frequente o número de adaptações de obras literárias para o cinema e para a televisão. Também é crescente o número de textos literários musicados e também adaptados para textos eletrônicos.


Com o cruzamento entre a literatura e as demais artes, é crucial pensar o fenômeno literário sob o olhar dos estudos de mídias, sendo fundamental analisar não somente os textos em si, mas também os suportes e as tecnologias que os envolvem. O surgimento de instrumentos, desde os mais rústicos como as pedras de argila, até os mais complexos, como os computadores, proporcionou grandes mudanças nos hábitos de leitura ao longo da história. E foi o surgimento da eletricidade e do telégrafo que conduziram a humanidade para “o universo das imagens técnicas”, como afirma Flusser.

Segundo Günther Anders (apud. FILHO, 2011, p. 194) o nosso destino hoje é a técnica. Assim como no passado ficamos dependentes de outros suportes, como os jornais, revistas, rádios e livros, hoje estamos confinados aos computadores, portanto, estamos inseridos no mundo dos números. Nesse sentido Flusser afirma que o mundo das linhas lineares foi esmigalhado pelos pontos e intervalos.

É essa nova linguagem de pontos e intervalos que reúne todos os demais suportes anteriores, sendo capaz de sintetizar em um único aparelho, todos os momentos da história da mídia (alfabeto, o texto impresso, as mídias analógicas), sendo o computador capaz de processar em um *microchip*, sons, imagens e textos alfabéticos.

Villém Flusser (2008, p. 85) afirma ainda que para nossa imaginação o difícil não é pensar em algo novo, mas sim pensar em algo novo que há de eliminar o antigo, aquilo que faz parte do nosso imaginário desde sempre e que precisa passar por mudança. Dessa forma não é ler um jornal na internet que nos incomoda, mas sim não ler mais em um jornal de papel. Portanto, imaginar um mundo dominado pelo computador e suas imagens técnicas não é o assustador. Assustador é imaginar que essa realidade pode destruir todo um mundo importante para nós, que nos constitui enquanto sujeito.

Esse conflito ao qual somos submetidos, da aceitação de algo novo e inevitável, e da preservação de nossas crenças, é o gerador de todos os nossos preconceitos, é o que




nos impede, muitas vezes, de admitir novos pontos de vista para nossas experiências e análises literárias, nos permitindo ampliar o campo de pesquisa a partir de novas teorias. Por isso, analisar os textos literários sob a perspectiva dos estudos de mídia, pode ser aterrador para muitos estudiosos, porém já não é mais possível negar as influências dos suportes, da produção, do processamento e da distribuição da arte, pois o meio pelo qual um texto se propaga influencia diretamente no comportamento do leitor. Assim, essa postura transdisciplinar de pensar a literatura deve ser adotada visando um entendimento mais abrangente do fazer literário no novo século.

Imagens e sons são textos passíveis de leitura tanto quanto um texto alfabético. Na verdade, historicamente, as imagens antecedem a escrita alfabética.

De fato, durante muito tempo, o texto escrito predominou sobre a imagem e sobre o som. Ainda hoje assistimos a hegemonia do texto alfabético. Não é incomum comentários pejorativos sobre adaptações de romances para o cinema e para a televisão, ou afirmações de que leituras de textos alfabéticos são mais favoráveis a construção do conhecimento do que imagens e sons. Porém, o que Flusser propõe, não é um retorno ao passado, mas sim uma nova condição, uma vez que “as imagens tradicionais são superfícies abstraídas de volumes, enquanto as imagens técnicas são superfícies construídas com pontos”. Essa é uma nova realidade, diferente do que já se viu até hoje, e devemos pensá-la visando esse novo processo.

Analisando os textos literários sob a égide da transdisciplinaridade, componentes constituintes das narrativas audiovisuais trafegam entre os elementos verbais e os não-verbais, e se organizam em estratos heterogêneos, intermediáticos e híbridos ampliando cada vez o espaço de atuação das artes literárias. Devemos deixar de pensar a literatura apenas como texto escrito, e passarmos a englobar outros elementos a ela.

Enfim, longos percursos ainda serão percorridos, percursos históricos, teóricos, artísticos, poéticos, matemáticos, mecânicos, audiovisuais a fim de compreender melhor o universo das artes na era das imagens técnicas, mas não podemos mais negar que texto e mídia são indissociáveis, embora nunca tenha se dado a importância devida para a segunda. O fazer literário está atrelado aos suportes que o ampara. É nesse sentido que McLuhan afirma que “o meio é a mensagem” e que Kittler atesta que “os meios



determinam nossa situação”. É como afirma Gumbrecht (1998, p.67) os historiadores literários dedicaram toda a sua atenção apenas aos aspectos semânticos e às formas dos conteúdos dos textos, deixando de lado os “mutáveis meios de comunicação como elementos constitutivos das estruturas, da articulação e da circulação de sentido.” A postura de leitura também está atrelada de maneira indivisível ao texto e seu suporte, portanto ler demanda vários aspectos sociais e cognitivos que não somente o simples deslizar de olhos sobre o texto e a decodificação verbal, e estudar o texto sob a égide da sua totalidade é atribuir-lhe os seus infinitos sentidos.

Referências bibliográficas

ALCÂNTARA, Simone Silveira. *Arnaldo Antunes, Trovador Multimídia*. (Tese de doutorado). Brasília: UNB, 2010. Disponível em: <
<https://docs12.minhateca.com.br/181486847,BR,0,0,ALC%C3%82NTARA%2C-Simone-Silveira-de.-Arnaldo-Antunes%2C-Trovador-Multim%C3%ADdia.pdf>>.

Acesso em: 02 de set. De 2017.


CLÜVER, Claus. Intermidialidade. In: *Pós: Belo Horizonte*, n.2, p.8-23, 2011. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16>. Acesso em 05 de set. de 2017.

FILHO, Ciro Marcondes. *Do princípio da razão durante. Da escola de Frankfurt à crítica alemã contemporânea*. São Paulo: Paulus, 2011.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. 1.ed. São Paulo: Editora 34, 1998.



KITTLER, Friedrich. *Gramophone, film, typewriter*. Stanford University Press, 1990.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1964.

MÜLLER, Adalberto. “Além da literatura, aquém do cinema? Considerações sobre Intermidialidade”. In: *Outra Travessia* (UFSC), v.7, 2008, p.47-53.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

OLIVEIRA, Solange. “Literaturas, artes e mídias: o que se entende por arte, hoje?” In: *Scripta Uniandrade*. v.9., n.1., jan-jun. 2011, p. 10-27. Disponível em: <http://www.uniandrade.br/pdf/Scripta%209_1_final.pdf>. Acesso em 27 de set. de 2017.

WOOD, Paul. *Arte conceitual*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

FLASH, SONS E GIFS: ODISSEIAS IMAGO CONTEMPORÂNEAS NO GIFPARANOIA.ORG

Francine de Almeida Pereira (UNEB)¹

Resumo: O presente trabalho busca analisar duas criações narrativas de áudio e vídeo contemporâneas na página “gifparanoia.org”. Os dois produtos são: um webcomic e o projeto de uma série de GIFS de títulos: “*I’m not an artist*” e “*I’M NOT AN ARTIST, an animated GIF paranoia about non-stop design workers*”, respectivamente. Estas mídias têm com o áudio diferentes relações, no webcomic é peça fundamental, além da animação, enquanto nas narrativas GIFS aparece sublimado nos ecos das criações. Estes produtos são vitrines de seus produtores como também narrativas transmidiáticas. A pesquisa utiliza-se da metodologia da análise da imagem e de mídia. A fim de construir o arcabouço para discussão tomou-se como referencial teórico, em especial, os estudos de Henry Jenkins sobre narrativas transmidiáticas e as reflexões de Benjamin sobre a questão da reprodutibilidade.

Palavras-chave: GIF; Webcomic; Narrativa audiovisual digital; Cultura cibernética convergente.

“I am not an artist”: introdução a uma narração indisciplinada.




“ E acordou o divino Odisseu
do sono na terra pátria e não a conheceu,
(...), pois um deus vertia bruma em torno,
(...)Assim tudo parecia mudar de forma
(...)De pé, tendo-se erguido, observou a terra (...)
e então bramou, bateu em suas duas coxas
com a palma das mãos e, lamuriando-se, disse:
“Ai de mim, dessa vez atinjo a terra de que mortais?
Serão eles desmedidos, selvagens e não civilizados,
ou hospitaleiros (...)? Por onde eu vago? ”
(HOMERO)

“Por onde eu vago?”

Esta é a pergunta do caminho do herói e de igual modo do caminho da criação e do artista. São caminhos em descaminhos, em leituras e desleituras, cobertos pela “bruma”, pois para ele há dúvida na precisão, previsão, mas há um objetivo e muitos desejos. Sem métodos a priori, muitas vezes, mesmo que se vislumbre a “terra pátria”, precisa-se de estratégias criadas de supetão, a seu tempo e necessidade, para a obtenção da capacidade de consciência e olhar (dadas ou tomadas pelas divindades minervas) para chegar-se a uma descoberta.

¹ Graduada em Letras (UFBA), Mestranda em Estudo de Linguagens (UNEB). Contato: fap3488@hotmail.com.




O herói e o artista, eles, representam a viagem, a perda, a desorientação, o retorno e a mudança, e, acima de todas essas características, eles escrevem e narram a batalha, figurativa e real, de um passar que pode dar-se no não herói ou na não criação, na negação.

“I am not an artist”, que parte da negação existencial primeira, é um projeto de apresentação de formatos híbridos, narrativas que se fazem no limiar de narrativas transmidiáticas, são mixes de mídias, fomentados pela agência de design espanhola *Soon in Tokyo*, que foi produzida em cooperação com a faculdade de design Elisava, e é constituída por ex estudantes e professores da instituição. Eles representam meios pelos quais têm sido criadas formas alternativas de narrar dentro do circuito atual de convergência das mídias, numa relação que se dá horizontalmente, ou seja, não se faz na verticalidade dos aparelhos de mídia estabelecidos e oficiais para um público consumidor.

Estas formas alternativas de narrar tem um caráter prioritariamente move-diço, rápido, efêmero e transitório, apesar de sua aparente perenidade nos portfólios ou books. Primeiramente, estas formas alternativas assim o são por serem pertencentes a um formato que se encontra em rede, na nuvem, portanto tendo que existir num servidor maior, onde podem ser alocadas, lidas e apresentadas a partir de códigos fonte. Esta existência material imaterial, em nuvem, é o que nos acarreta uma questão: há um risco real que a qualquer tempo estes conteúdos possam ser bloqueados, remodelados ou descartados, seja por parte de quem o cria, por parte de quem o vigia, de quem o burla ou logra, ou mesmo, por parte de quem o consome.

Fato acontecido em certo período na interface do site de endereço: “gifparanoia.org”. Neste site apresentam-se alguns desdobramentos de sua proposta em janelas interativas, nas quais serão vistas aqui duas produções, webcomic e mural com *GIFs*, respectivamente, em exibição e construção. Vale-se ressaltar que ambas realizam um trabalho combinado de serem, concomitantemente, vitrines de sua agência formuladora e da escola de design Elisava, atingindo diversos meios de busca de informação e compartilhamento. Por servirem à interação, ali se abre um espaço de convite para designers e artistas de todo o mundo, criadores de *GIFs*, a fim de participarem e comporem seus trabalhos no mural-portfólio: “*I’M NOT AN ARTIST, an animated GIF paranoia about non-stop design workers*”.




Dentro os muitos objetivos que esse espaço e sua função interativa entre usuários e instituições fomentam se pode destacar a abertura para a presença de “leigos” e amadores no processo que está “em construção” na página, ou seja, o trabalho com *GIFs* e animação.

Estas mídias-produtos, que a primeira vista não se utilizariam do recurso do áudio, já que *webcomic* ou *GIF* existem a despeito do uso desta materialidade sinestésica, se apresentam com a presença explícita e fundamental do áudio no primeiro, como se verá a seguir, e com existência implícita nos diversos ecos ou nos ruídos mentalmente produzidos dos *GIFS* mostrados e construídos no grande mural dos transeuntes internautas.

É importante ressaltar, no caso do *webcomic*, a interação entre a narrativa de *I'm not an artist : The daily odyssey of the creative process*, com o áudio e a animação feita com o programa Flash Player. A escolha do Flash para o *webcomic*, composto também por um *GIF* em sua capa de apresentação, demonstra algumas seleções feitas por seus criadores, estudantes e professores do *Elisava School of Designe*. Entre as escolhas que podem ser elencadas pode-se citar a preferência por uma animação corrida, ou seja, no modelo padrão de quadros sucessivos fluidos que pudessem influenciar na fruição daquele que está assistindo a odisséia. Outro aspecto a ressaltar é o áudio que aparece como aparato fundamental para narrar, onde a não presença de balões de fala ou mesmo chamamentos na exterioridade dos quadros, através de legendas, por exemplo. Isto faz com que o leitor ou usuário fique na dependência quase que total da trilha sonora proposta para ter uma pista ou mesmo entender as questões envolvidas no caminhar do criador, que se dá eminentemente num viés psicológico. E, a despeito do que se possa pensar, este artista em busca da obra se debate com a musa e a com a revelação, pois descobre que para chegar à ideia são necessários ares parnasianos e peripécias “odisséicas”.

1. Help: Plataformas tempestuosas na comunicação e cultura hoje.

A partir da perspectiva lançada com o caminho do artista se pode constatar que, hoje, as áreas da comunicação e da cultura, e assim em igual medida da narração, se apresentam e se constituem expressivamente com produções de caráter bastante fragmentário que vivem em tensão com a corrente que prega uma história da moral,




especialmente em países como o Brasil. As propostas não envolvem somente “roteiros de acontecimentos” aparentemente dispersos e que se conectam no decorrer da narrativa, como na filmografia “Crash: no limite”, elas também vêm-se estilhaçadas num multifacetado caminho de se representar em muitas telas (tablets, TVs, PCs, smartphone e outros), assim necessitando serem pensadas e produzidas de maneiras diversificadas, atendendo às características de apresentação inerentes a cada um dos suportes citados e outros mais.

Há muito se creu e se crê, ainda, que toda a mudança que ocorreu nas três últimas décadas redundou do advento da internet e dos novos meios de comunicação e conexão, derivadas dela; e que foi a internet, como uma força impulsionadora, que propiciou a faísca de partida da transformação multimodal citada. Mas, o que se deu em verdade e em grande monta, sobre este tópico, é a alteração no entendimento de alguns, e depois de muitos, do que era o ato de comunicar-se e, logo, a ação da e na comunicação, como fazê-la. Como comenta Arseth (1997), em seu livro “Cybertext Perspective on Ergodic Literatura”: “As novas tecnologias emergentes não são importantes por elas mesmas, não como alternativas para mídias mais antigas, mas devem ser estudadas pelo que elas podem nos dizer sobre os princípios e evoluções da comunicação humana.”² (p.17)

Hoje, pode-se dizer que a produção de conteúdo coaduna e converge nos diferentes meios de mídia e nas novas materialidades e suportes de aparecimento destas, as *delivery technologies*. E a existência destes suportes tem reivindicado uma mudança no protocolo de textualidade, leitura e conhecimento que se possuía aprioristicamente. É uma transição que pode ser vista nas alterações dos elementos que operam e configuram as narrativas audiovisuais mais contemporaneamente produzidas. Leia-se através disso a mudança na seleção dos planos de enquadramento para gravação, direção e edição; a necessidade de criação de uma nova tensão – feita de suspenses constantes e dúvidas existenciais, acompanhados da aprendizagem sobre a dialética do viver, por exemplo; a mudança nas trilhas sonoras mais e mais ajustadas a tentativa de agradar a variedades cada vez maiores de gostos. Leva-se em conta o que se está produzindo no mercado e sendo mais largamente consumido e difundido no globo, ou seja, amalgamam-se sucessos imediatos a propostas discursivas, etc.

² “The emerging new media technologies are not important in themselves, nor as alternatives to older media, but should be studied for what they can tell us about the principles and evolution of human communication.” [Tradução da mestrandia]



Não se pretende através deste artigo pressupor uma superioridade, novidade ou mesmo um avanço referencial nas caracterizações trazidas sobre este produzir mídia atual, ponto de vista tomado igualmente no que se refere aos meios em que se desenvolve a teoria da comunicação e da linguagem humana “em construção”. Sabe-se que cada período representam suas idiossincrasias e particularidades mais que claras, porém este tempo ainda guarda marcas mais que sobressalentes de um embate entre duas correntes de pensamento. Estas correntes se aferram numa disputa, por vezes insuspeita, sobre seu tema: a tecnologia nos ajuda, é uma contribuição às dissoluções das celeumas humanas, seja em caráter técnico, filosófico, entre outros ou nos atrapalha? Para Agamben (2009), por exemplo, ela nos atrapalha, em alguma medida, ela nos controla, modela e contamina, e demarca que na nossa busca e criação de dispositivos, que nos põem no plano do Aberto, está o desejo de felicidade.

Esta discussão não pode ser preterida, já que influencia diretamente nos meios de produção de narrativas, sejam orais ou escritas, que se desenvolvem até aqui, já que o ato de narrar-se, de narrar o outro e o entorno habitam o imaginário e a prática social mais longínqua que se tem notícias em imprensa ou em contações.

A mudança na política da escrita e da leitura, na verdade, representa e se torna a chave nesta construção que sai do parâmetro amorfo de uma tríade engessada, produtor-mensagem-receptor, e ganha um forma informe, movediça e de expansão, pois o processo de mixagem, como afirma Bourriaud (2009), parte de mensagens já disponibilizadas, mas que serão remodeladas, resignificadas - é um caráter modular que estes materiais podem ter. Outro aspecto está no apagamento dos estatutos de posição produtor e espectador-público, não mais receptor, já que em vez do binário, pressuposto da verticalidade, eles podem se representar na mesma entidade e a mensagem, que deveria ser produção se torna ponto.

Para fazer a depuração destes dados utiliza-se como metodologias a análise da imagem e de mídia, para compreender um fenômeno de escrita audiovisual contemporânea.

2. Welcome to the hell em gifparonoia

É habitando este ponto da mensagem que se imbrica com as etapas de produção e consumo, que as narrativas inquietas e rasuradas se conformam, não somente por serem


constituídas por protagonistas não ortodoxos, selecionados para estarem em representação pelo estranhamento ou improbabilidade que causam, mas também pela própria tessitura dos atores construtores dos textos, que se propõem a um jogo onde realidade, mimese, verossimilhança são pontos sempre esticados e tensionados ao nível da arrebatção. Eles, por isso, se alinham com os horizontes de expectativas de uma escrita e leitura indisciplinadas.

Indisciplina que se constrói até mesmo na transmutação de gênero como ocorre no decorrer da narrativa do webcomic: “I’m not na artist” que é uma criação que simula e até emula, sem os decaimentos platônicos, a Odisséia, nos atos de saída do lar, e após desventuras e aventuras, o retorno ao este.



FIGURA 1: Capa.
FONTE: Site do gifparanoia.

A história dos quadrinhos online apresenta marcas com direito a arrancar de cabelos num ato de tensão e desespero, para então haver o afogamento da personagem em seus suores de tensão e ansiedade. Ele, agora um homem careca, é levado de casa por estas águas que inundam a cidade e desembocam-na ao ermo do naufrago. Acontece aí a ajuda de uma divindade, que faz referência à personagem do mestre Yoda, de Star Wars, e que é denominada “mestre Seig”, que, agora, o leva para um labirinto. O que se segue são batalhas contra uma besta, contra a natureza e contra os desejos ou tentações. A estes fatos são intercalados uma fuga ferido para a floresta, passagem de obstáculos e a chegada do tornado que o leva ao inferno, em uma insinuação ao segundo círculo do inferno de Dante, o da luxúria. É neste inferno o protagonista acessa o clube das tentações (todas as coisas que lhe dão prazer e desviam a atenção da realização do



trabalho que deseja fazer, como bebida, jogos, mulheres nuas e outras coisas) e ao sair dele a narrativa se propõe a mudança do cenário que aparentemente seria o destino de não resolução do que se desejava. Neste momento há uma nova fuga no qual o protagonista encontra a luz e é levado para o mundo do inconsciente, há animação neste quadro com um corpo se erguendo para a região superior do quadro, como se estivesse sendo abduzido, porém ela não opera com o *loop*.

Há uma série de fases, marcadas pela mudança na trilha sonora, o que redundando na modulação da tensão do momento da tela ou no caminho trilhado pelo protagonista, o qual acaba por passar por uma odisseia de desventuras e buscas de caminhos, desvios e recuperações para a chegada a um fim que o espectador pode imaginar como a obra final, mas que este mesmo observador não tem certeza ou suspeita se ou de que modo acontecerá, ou mesmo o que será. Respostas que acabam por se dar num retorno as águas, numa cidade de simula Nova York devastada e inundada e da qual um animal aparece e se relaciona com o protagonista. O único controle interativo que o espectador tem com esta obra é determinar a velocidade que as coisas serão reveladas na história.

Em outra aba pode-se ver a sessão do mural para *GIFs* que estiveram na responsabilidade de Johnny Kelly e Matthew Cooper, os diretores da área que inicialmente disponibilizaram trabalhos no mural. No caso desta segunda apresentação, no site, o uso do áudio também se dá de forma indireta, com produções de sons sem vocalização, mas que incitam o leitor a completar o ruído causado pelos movimentos ou outras formas de produção sonora existentes nas animações a partir de suas próprias experiências. No entanto, é marcante o agenciamento e as criações de produções somente nesta direção e com este conceito, do ruído, presentes na página, logo acabando por direcionar o produtor possível a como ele faria para desenvolver ideia similar para as narrativas *GIFs* que criasse. Para exemplificar esta observação estão os *GIFs* a seguir, pois eles representam finalizações de golpes empreendidos em um protagonista e a quebra de um objeto, neste caso um lápis com as mãos; as outras obras, também, são similares.

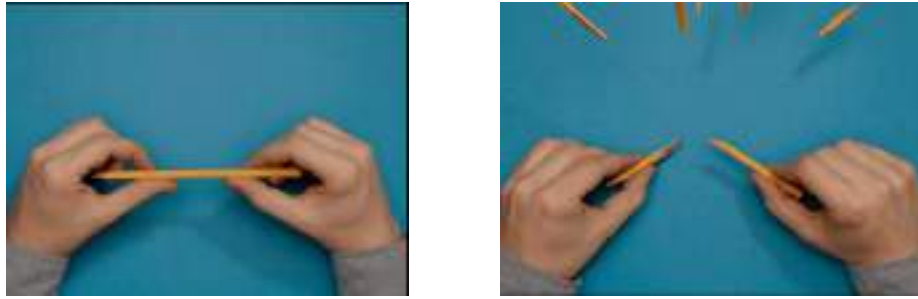


FIGURA 2
FONTE: Site do mural em gifpanoia

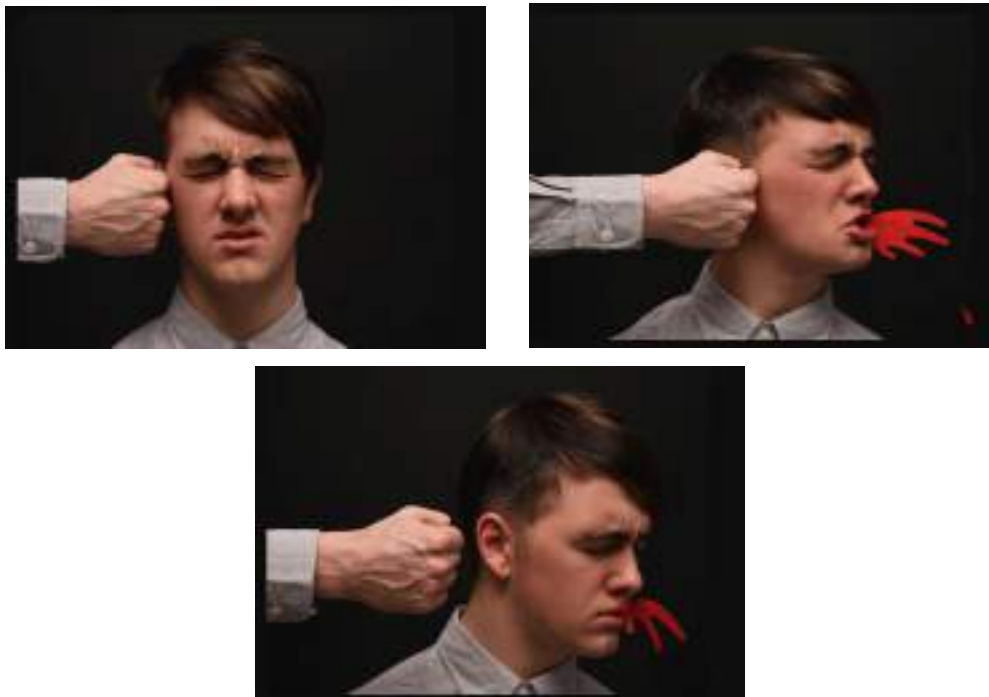



FIGURA 3
FONTE: Site do gifparanoia

Considerações: os labirintos chegam a um fim?

Nos labirintos da rede as narrativas transmidiáticas demarcam que o ato de dizer sobre algo, narrar, sofre transmutações, são cibertextos que não se preocupam com a criação de uma nova literatura ou cânone, em primeira mão. Esta transformação ocorre tanto por um compartilhamento desarticulado, que não se preocupa em ordens e sujeições, que está na contramão do sistema que desejo engessá-la sob as regras de privatização de mercado, quanto por querer se fazer hipermídia. Porém, não se pode



esquecer que elas existem no mercado de consumo e, portanto, elas não se fazem e existem num vácuo cultural, estão engajadas nas estruturas circundantes.

Ainda assim, são por produção que se propõe coletivas e resultantes de trabalho intelectual engajado, que se articulam no desejo de recriar-se, ressonorizar-se, animar-se e tocarem outros pensamentos culturais, que as duas produções vistas e representantes do site gifparanoia.org se inscrevem numa roda de visibilidade para nichos. Via de regra, esses nichos são para disseminação e consumo, já que a gratuito é um dos chamarizes para a divulgação de trabalhos no ciberespaço, no entanto, sua proliferação e difusão ganham notoriedade pela possibilidade da viralização e possível memetização.

Assim, das batalhas que se realiza para falar do intraduzível, estes produtos, por serem formulados em diversas extensões e materializações, de igual modo, apresentam propostas fragmentadas e caleidoscópicas do contemporâneo. Representam um cenário das mudanças na comunicação global convergente, e, por isso, acabam por deslocar os lugares da arte, criação, do consumo e também da narração. A narração aqui, portanto, perfaz uma relevante propositora dos processos de cognição e subjetividade dos sujeitos hodiernos, criadores e submetidos a uma forma de lidar e gerir o tempo em pacotes compactados, rápidos e de facilitada compreensão.



Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Honek. Santa Catarina: Argos, 2009.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas*. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Martin, 2009.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2006.

Internet

I'm not an artist : The daily odyssey of the creative process. Disponível em: www.gifparanoia.org. Visto em: 05/08/2017



**PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS EM MEIO DIGITAL: “CORPO ESTRANHO”, DE
LOURENÇO MUTARELLI**

Graziela Ramos Paes (UFJF)¹

Resumo: Idealizado em 2008, o site Teatro para Alguém [www.teatroparaalguem.com.br] é uma plataforma que reúne produções tais como webpeças, webséries e webfilmes, realizadas a partir de processos colaborativos envolvendo artistas do teatro, do cinema e da literatura. Dentre essas produções, destaca-se “Corpo Estranho”, websérie da autoria de Lourenço Mutarelli transmitida ao vivo pelo site, via *streaming*, em dezembro de 2008. Diante do exposto, o objetivo deste texto é analisar diferentes características da webpeça supracitada partindo de considerações sobre as produções audiovisuais em meio digital, dialogando com os estudos interartes e seus aspectos transmidiáticos.

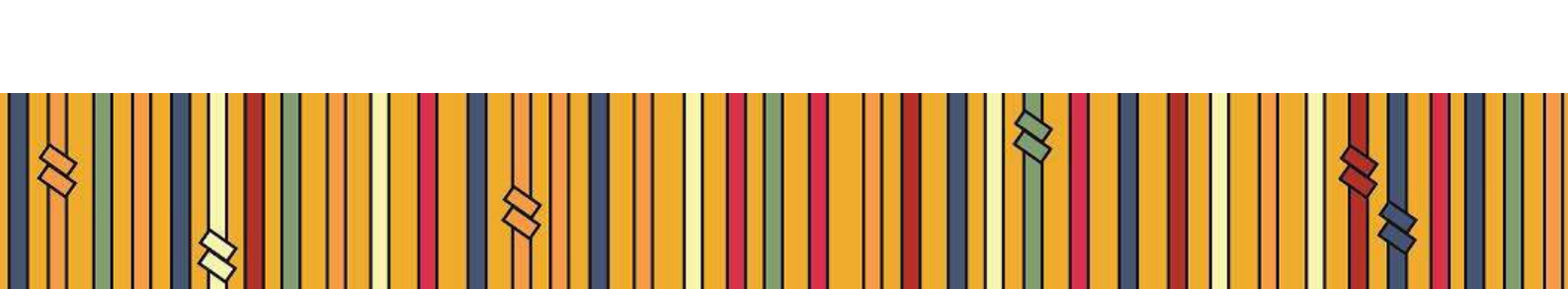
Palavras-chave: Audiovisual; Lourenço Mutarelli; Estudos Interartes

Processos de adaptação de obras literárias, sobretudo para a TV e o cinema, há tempos se tornaram uma prática comum. Os textos literários ganharam espaço nas telas, ajudando a promover o trabalho de escritores e a conquista de um público bastante diversificado. Entretanto, para além dos processos de adaptação para o cinema, as narrativas literárias têm estabelecido relações com as artes visuais como os quadrinhos, a fotografia e o *design*; dialogam com as artes cênicas como a dança e o teatro, enfim, se fundem com diferentes formas de arte e criam uma gama de expressões artísticas que renovam sua linguagem acompanhando as tecnologias digitais. Diante desse cenário, Vera Lúcia Follain de Figueiredo compreende que,

na contemporaneidade, cinema e literatura aproximam-se, inclusive, em decorrência dos deslocamentos operados pelas tecnologias digitais, que atingem as especificidades de cada linguagem, abalam a estabilidade dos suportes tradicionais, favorecendo o intercâmbio de recursos entre várias mídias e, conseqüentemente, diminuindo a distância entre os campos artísticos. (FIGUEIREDO, 2010, p. 18).

No século XX, o campo dos estudos literários recebeu a contribuição profícua de outros campos de estudo, tais como a linguística, a psicanálise e a história. Esse

¹ Graduada em Letras Língua Portuguesa (UEA), mestra em Letras e Artes (UEA) e doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: grazielpaes@gmail.com



processo permitiu que a análise do objeto literário se tornasse interdisciplinar, fazendo com que as abordagens do Formalismo Russo, Escola de Praga e o *New Criticism* norte-americano fossem repensadas, uma vez que se concentravam em análises intrínsecas do texto, nas quais o estudioso de literatura tinha por função pesquisar somente aquilo que competisse ao universo autônomo, ao valor estético imanente daquela produção textual.

Competiu ao campo da Literatura Comparada a percepção e abordagem do caráter interdisciplinar dos textos. Inicialmente alcunhado de “Artes Comparadas”, esses estudos ganharam depois uma nova nomenclatura, “Interarts Studies”, ou “Estudos Interartes”, em língua portuguesa². Claus Clüver (2006) explica que

como toda a história da Literatura, assim como também a história da Arte e da Música, o Comparativismo, nos seus primórdios, ocupava-se especialmente de fontes e modelos, bem como daquilo que se chamava de influência. [...] O que, então, aos poucos se tornou claro, ou foi cada vez mais considerado, foi o fato de que havia entre os “pré-textos” de um texto uma série de outros textos que não podiam ser identificados isoladamente. Entretanto, o que era passível de identificação, na maioria das vezes, não pertencia apenas a uma literatura isolada e freqüentemente relacionava-se ao âmbito de outras artes e mídias (CLÜVER, 2006, p. 14).

Com o tempo, os Estudos Interartes passaram a considerar os diversos diálogos entre as obras artísticas, para além dos que ocorriam nos textos literários. Pese embora esses estudos estarem em pauta no âmbito acadêmico, a definição e aplicação do termo continua passível de discussão. Claus Clüver afirma que “o rótulo ‘Estudos Interartes’ tornou-se cada vez mais impreciso e, assim, insatisfatório, tanto em relação aos textos tratados quanto às formas e gêneros textuais”. (CLÜVER, 2006, p. 18). Grande parte desses questionamentos se sucederam a partir do momento em que os pesquisadores dos Estudos Interartes perceberam a incorporação de objetos que não eram considerados arte nos estudos sobre o tema.

² Embora em língua alemã essa área tenha sido sempre denominada Estudos de Intermidialidade, como ilustra Claus Clüver (2006): “A combinação de ‘artes e mídias’, com a qual já nos deparamos, bem como o termo ‘intermidialidade’, já corrente no âmbito científico alemão, sugere a escolha deste ou de outro nome bem semelhante para o uso internacional” (p. 18).



Nas últimas décadas têm ganhado força o conceito de Intermidialidade que, mais amplo, “não parte da literatura como o ponto de referência dominante, tampouco se ocupa das mídias e seus objetos, ou apenas das artes tradicionais e as novas mídias [...], mas incentiva e provoca o contato, o diálogo, o cruzamento entre os representantes das diferentes áreas envolvidas” (SOARES & RIBEIRO, 2011, p. 213-214). Para além das discussões teóricas sobre termos e limites que abarcam esses estudos, nos interessa neste trabalho refletir sobre o tema por meio de uma produção que apresenta os entrecruzamentos de diferentes áreas. Quem imaginaria, por exemplo, que um dia o teatro e o audiovisual poderiam se unir e gerar resultados bastante inusitados, com conteúdos criativos e acessíveis?

É dentro dessa perspectiva que, em 2008, foi idealizado o site Teatro para Alguém [www.teatroparaalguem.com.br], primeiro site de teatro virtual do Brasil, que reúne produções audiovisuais tais como webpeças, webséries e webfilmes. Disponibilizados gratuitamente, esses trabalhos se encontram disponíveis no site do projeto e muitos deles foram transmitidos ao vivo pela ferramenta.

Formado na cidade de São Paulo, o Teatro Para Alguém (TPA) é um grupo teatral que se preocupa em pesquisar e produzir dramaturgia através da fusão de linguagens como a do Cinema e da Cultura Digital. No site do ministério da cultura do Brasil encontramos o termo Cultura Digital designado como “ações de infraestrutura que visem a incentivar a autonomia e a expansão dos processos de produção, distribuição e circulação dos conteúdos culturais, públicos, ou que estejam no acordo das licenças autorais, na rede.”³ Com a popularização da Internet nos anos 2000, o TPA viu a oportunidade da vinculação entre arte e produção digital, pesquisando novas formas de criação, produção e difusão do teatro via web. Funcionando de maneira independente, o grupo construiu seu site com a finalidade de ser uma espécie de “casa” virtual de teatro.

O TPA foi idealizado por Renata Jesion, atriz e dramaturga. Se unindo com Nelson Kao, fotógrafo, diretor de arte e também seu marido, ambos se tornaram sócio-fundadores do projeto. A partir de então buscaram a participação de diversos

³ Disponível em: [http: <www.cultura.gov.br/cultura-digital>](http://www.cultura.gov.br/cultura-digital) Acesso em: 28 jul 2017.



profissionais e colaboradores, tais como artistas do teatro, do cinema, da literatura, da música e outros profissionais. Já participaram, ao longo do projeto, nomes como Antônio Prata, Índigo, Mário Bortolotto, Lourenço Mutarelli, Iara Jamra, José Mojica Marins, Paulo César Peréio, Ângela Dip, Andréia Horta, Fernando Alves Pinto, Gilda Nomacce e Arrigo Barnabé.

No início do TPA, a estrutura física do grupo funcionava na residência do casal Jesion e Kao, transformada em cenário para as produções teatrais transmitidas pelo site. O grupo começou criando webpeças e webséries, lançando mão de uma única câmera filmadora em alta definição e o uso do plano-sequência. Com o decorrer dos anos, trabalhou com distintas formas de produção, utilizando espaços além da referida residência e também incluindo mais uma câmera filmadora e uma mesa de edição. Deixou de apresentar apenas teatro e passou a pesquisar e absorver outra linguagem, promovendo um híbrido entre artes cênicas e cinema.

A escolha do nome Teatro Para Alguém refletiu um dos objetivos do grupo: produzir e distribuir espetáculos ao vivo e gratuitos pela internet, para um público anônimo e diverso, a fim de democratizar o acesso a bens culturais no Brasil. A internet motivou a experimentação artística e as relações entre esses diversos profissionais, que buscaram ultrapassar a linguagem tradicional do teatro e a falta de incentivo financeiro para a realização de suas montagens. Logo,

a produção constante e inovadora valeu ao Teatro para Alguém destaque na mídia nacional e uma indicação ao Prêmio Shell de 2010, na categoria Especial, “pela iniciativa de criação cênica via internet”. Mas, como é de praxe em se tratando de novas experimentações, muitas dúvidas acompanharam esse destaque. Quase todas as matérias jornalísticas sobre o TPA iniciavam com a pergunta “mas é teatro? É cinema? O que é isso, afinal?”. As respostas dadas normalmente fechavam numa ideia: é teatro sim – talvez não do jeito que estamos acostumados a ver, mas ainda teatro. (FOLLETO, 2011, p. 81)

Diante do exposto, percebemos que a dificuldade que o TPA teve não se restringiu à preocupação com a gênese de suas experimentações cênicas, mas também abrangeu o modo como divulgar o trabalho, que não poderia ser descrito como um tipo de produção que comumente associamos ao teatro tradicional. O teatro tradicional se caracteriza por



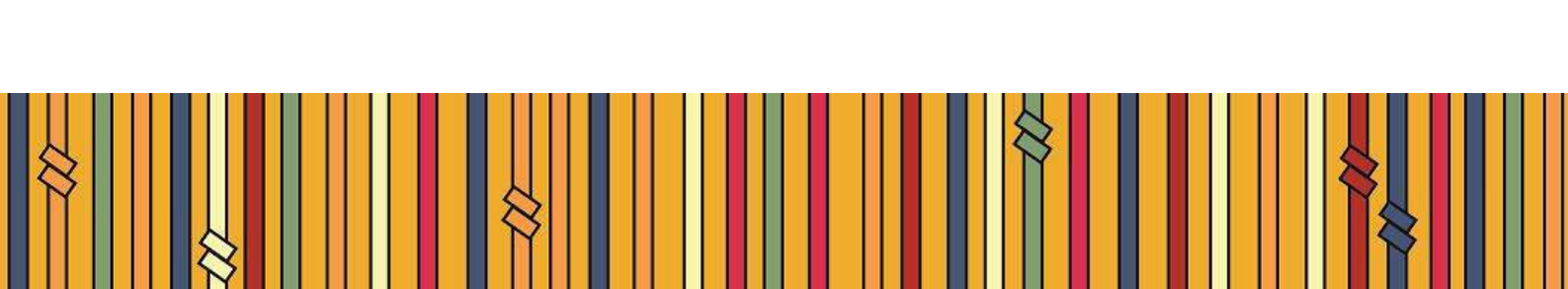
ser uma linha “de caráter mimético e baseada, sobretudo, no texto escrito [...]”; utiliza a *encenação-representação*, cujo discurso cênico, justamente por esse caráter mimético, é considerado ficcional. (NOVA & PEREIRA, 2000, p. 301). Esse tipo de teatro por muito tempo se restringiu a espetáculos formados por atores que, em cima de um palco e num lugar específico para aquelas montagens, seguindo a risca o texto, encenavam para um público presencial. Nesse intuito,

representar, para o teatro tradicional, é a função da encenação: ação teatral é mimesis (imitação da vida não como ela é, mas no que tem de mais “nobre”). Quanto maior o nível de representação, de mimesis, mais o ator está empenhado em dar livre vazão ao caminho do personagem e em enfatizar a “ilusão cênica”. Para que essa “ilusão cênica” envolva o espectador, o teatro tradicional se reporta a texto, convenções, ilusões e ausência de risco físico: nele, tudo é “simulado”, “fingido”. (NOVA & PEREIRA, 2000, p. 304).

O TPA buscou uma quebra com esse teatro tradicional, dada especialmente pela liberdade de criação. Nesse processo, o uso de dispositivos como a internet permitiu que as exposições fossem online, e o uso de um outro aparato tecnológico impeliu a busca de uma nova linguagem artística: a câmera filmadora. Ao interpretar diante de uma câmera e terem como plateia os internautas, os atores lançaram mão de diferentes formas de experimentação cênica, e o restante da equipe, como diretores e roteiristas, viu a possibilidade de criação com poucos recursos e maior acessibilidade ao público, uma vez que as apresentações não precisavam de um local físico para a plateia, o que ausentou a preocupação financeira com o aluguel de um teatro ou a expectativa da venda de ingressos.

Divulgando um trabalho com acesso gratuito, uma das questões importantes para o grupo foi o *feedback* do público virtual, não somente para o aperfeiçoamento dessa linguagem teatral e a adesão de colaboradores, mas também para gerar o incentivo ao uso das tecnologias nos processos de criação artística.

Dentre as produções que estão disponíveis no site do TPA, destaca-se “Corpo Estranho”, websérie da autoria de Lourenço Mutarelli, transmitida via *streaming*, em dezembro de 2008. Mutarelli é escritor de romances, textos dramáticos, quadrinhos e



também ator de teatro e cinema. Ele atua em vários filmes e peças baseados em suas obras, a exemplo de “Corpo Estranho”, produção sobre a qual refletiremos adiante.

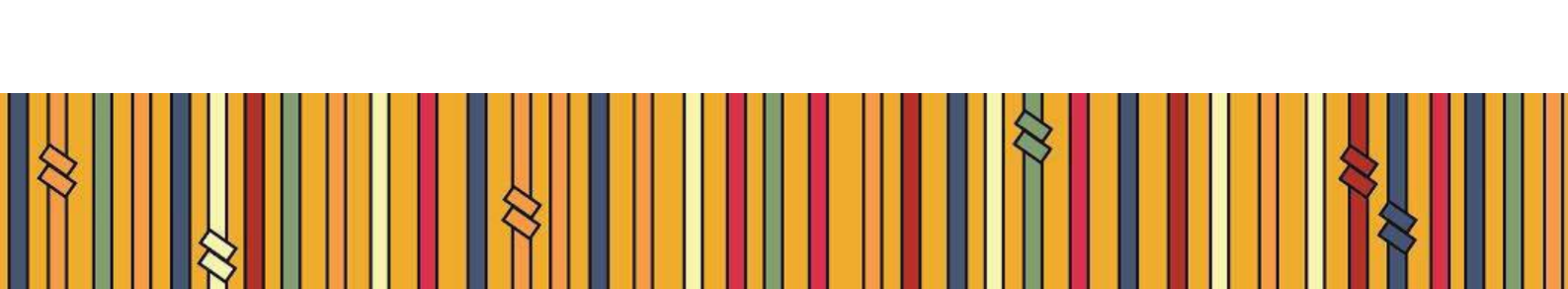
“Corpo Estranho” é uma websérie que possui duas temporadas⁴. A primeira, dividida em catorze episódios, foi exibida de dezembro de 2008 a março de 2009⁵. A segunda estreou em agosto de 2009, dividida em vinte episódios. A direção da webpeça é de Danilo Solferini e Donizeti Mazonas, no elenco das duas temporadas estão Renata Jesion, Mauro Schames, Zemanuel Piñero, Gilda Nomacce, Nilton Bicudo, Mário Bortolotto, José Mojica Marins, Paulo César Peréio e o próprio Mutarelli. A direção de arte é de Nelson Kao, bem como a fotografia, que conta também com Roberto Eiti e Cacá Bernardes.

A sinopse da websérie é descrita da seguinte maneira: “No auge de uma crise conjugal, Patrícia vê seu mundo ruir. Tudo em sua vida se torna estranho. Um som de sapato passa a seguir seus passos incessantemente. Guilda, sua melhor amiga, a leva a um bar de sócias. E, ao se envolver com homens estranhos, ela se vê parte de uma sinistra conspiração alienígena”. Este resumo, desde já, nos apresenta uma marca inseparável do estilo mutarelliano: sua inclinação para histórias nas quais o insólito impera. Para os leitores de Lourenço Mutarelli, sejam os das HQs, textos dramaturgicos ou romances, é fácil perceber que a presença de figuras monstruosas, possessões demoníacas, contato com extraterrestres, crença no ocultismo – esses e outros elementos fazem parte do universo criativo do autor, sendo expressos tanto nos seus desenhos quanto na construção de seu texto.

Os cenários de “Corpo Estranho” se desenrolam quase que unicamente em dois espaços, o apartamento de Patrícia e o bar dos sócias. Parte da cena inicial, na primeira temporada, é composta por todos os personagens, no primeiro andar da casa, rindo e olhando para baixo, para algo que o público não pode ver, enquanto a câmera vai girando cada vez mais rápido: um prenúncio do que acompanha todos os episódios, que são as trilhas de risadas (ou claque), o famoso som artificial do público rindo (como na série Chaves), comum em programas televisivos ou de comédia, e o uso das esquetes.

4 A terceira temporada é planejada pelo grupo, que há algum tempo busca recursos por meio de financiamentos coletivos para sua realização.

5 Em julho de 2009, o Teatro Para Alguém reeditou em seu site a primeira temporada da websérie, unindo um episódio ao outro com o objetivo de a visualização pelos internautas ser mais acessível.



Segundo Ian Michalski, “os meios de comunicação de massa bombardeiam diariamente o espectador com noticiários da vida real de uma irresistível dramaticidade, com cuja agilidade e capacidade de adaptação à atualidade diária o teatro simplesmente não tem condições de competir” (1985, p. 88). Buscando um caminho diferente desse cenário, o TPA costuma alcunhar “Corpo Estranho” como uma “miniensérie teatral” ou “uma anti-novela”. Esses termos parecem ser usados justamente para mostrar que a produção contradiz o padrão das minisséries e novelas televisivas. Vemos nela o tom *non-sense*, no qual ocorre o jogo com o sentido literal das palavras/expressões usadas no texto (como o mendigo que pede letras das pessoas que passam na rua, baseado nas músicas das líderes de torcida norte-americanas que pedem letras para formar o nome das equipes); com a questão do duplo ou com o nome dos personagens (a exemplo do Bar dos sócias, em que frequentam sócias de pessoas que não são famosas – isto é, qualquer um possui um sócia e ele frequenta este bar; por isso todos os personagens por lá transitam: Patricha, Roperto, Dr. Benjamin, Jucelindo, Jutite, etc.).

Outro aspecto que a webpeça apresenta é a ironia em referência ao formato e a estrutura dos programas ou séries televisivas, bem como ao caráter publicitário ligado a essas produções (ex. a entrada de claques sem estarmos diante de cenas engraçadas; a despreocupação com a verossimilhança das cenas: Patricha, grávida, vai para trás do sofá e pare um ovo). Vemos também, no enredo, a crítica e o tom satírico à indústria farmacêutica, à publicidade vinculada ao tema e ao campo científico, especialmente à medicina (ex. Patricha engravidada da pomada vaginal *Vaginex*, que combate a candidíase/ Os cientistas planejam criar um clone dela e o processo dá errado – acabam criando uma Patricha em um corpo de homem/ O próprio nome da webpeça, que é um termo médico para designar a entrada inadvertida de um objeto ou substância no organismo humano/Temos dois cientistas “malucos” na peça – um deles fala um idioma desconhecido, repetindo palavras em português no começo das frases, suas falas são legendadas na tela).

Nas obras de Mutarelli, a solidão e a questão da identidade são temas recorrentes, e de igual modo se fazem presentes em “Corpo Estranho”: Patricha ouve o barulho de passos quando está sozinha, se sente perseguida por alguém, que é provavelmente ela



mesma, pois os ruídos aparecem de acordo com seus movimentos. Depois que descobre que possui uma sócia no bar dos Sósias, ela questiona para si própria: “Eu pensei que eu fosse a protagonista da minha vida, e no final o que é que eu sou? A dublê!?”. Patrícia se relaciona, sobretudo sexualmente, com vários homens desconhecidos, mas é o creme *Vaginex* que a engravida, gerando seu próprio clone. Percebemos que a história apresenta um longo círculo em torno da própria personagem, que parece não ter fim, pois no final da segunda temporada da série, mesmo sendo perseguida pelos agentes que desejam matá-la, ela consegue fugir, acompanhada de seu clone.

No teatro convencional o palco inteiro pode ser observado pelo público, cabendo ao diretor a função de direcionar o olhar deles para dada cena. No TPA, essa função cabe à câmera. Em “Corpo Estranho” o uso do plano-sequência nos episódios, ou seja, do plano sem cortes, destoa justamente da função do plano-sequência como foi comumente entendida no cinema, que era a de imprimir realismo à cena. André Bazin (1991), teórico que em 1951 escrevia para os *Cahiers du Cinéma*, famosa revista francesa, alegava que o plano-sequência era um dos mais importantes instrumentos do realismo cinematográfico, uma vez que evitava a ruptura da cena realista, fato que ocorre por meio do processo da montagem. Mesmo que o plano-sequência seja usado em “Corpo Estranho”, percebemos que essa tentativa de realismo passa longe das intenções da trama, que na verdade flerta o tempo inteiro com o absurdo. Yan Michalski, ao falar sobre o teatro realizado do Brasil após os anos 80, alega que

talvez a única tendência que tenha surgido nos últimos anos com algum vislumbre de continuidade tenha sido aquilo que os seus detratores chamam depreciativamente de ‘teatro besteiro’: espetáculos em geral interpretados por uma dupla de jovens comediantes, compostos de pequenos esquetes escritos sob encomenda de diversos autores, ou mesmo pelos próprios intérpretes, e que comentam, através de um humor rasgado e com toques de absurdo, flagrantes do cotidiano atual. (MICHALSKI, 1985, p. 90).

Esse estilo de teatro, que talvez hoje no Brasil se aproxime mais do gênero *stand-up comedy* (ou comédia stand-up) ganhou o público, que se reúne aos montes nos teatros para assistir esse tipo de show. “Corpo Estranho”, mesmo tendo consideráveis



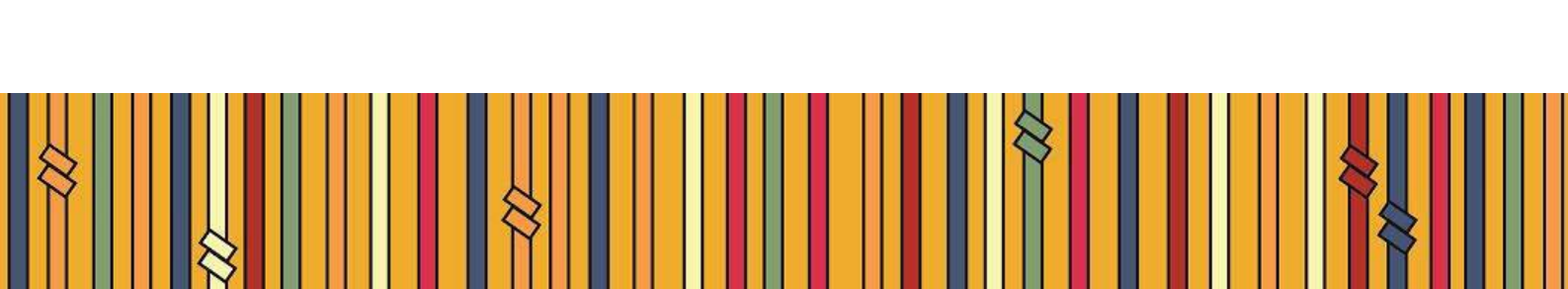
diferenças em relação ao *stand-up comedy*, resgata em seu cerne o uso do humor rasgado e do absurdo, num tom que parece questionar justamente a ascensão desse tipo de humor entre as massas populares, bem como as formas de entretenimento vinculadas nas mídias brasileiras.

Em entrevista ao jornal Diário do Nordeste⁶, Renata Jesion relata: “nossa brincadeira é a câmera ser o ator ou buscar o olhar do espectador, mas um espectador diferente daquele do cinema [...] esse é o nosso grande desafio e também nosso grande achado: o movimento que essa câmera busca”. A atriz alega, no entanto, que uma regra deve ser cumprida, que é a das atuações serem sempre teatrais. Ao lançar mão de uma nova maneira de unir o ator e o trabalho da câmera, o TPA apresenta a busca de uma linguagem que, por meio da internet, do cinema, da fotografia, da televisão e de outras mídias, seja inovadora, destoe da do teatro tradicional. Nesse sentido, percebemos uma consonância com as intermedialidades, pois estas “abrangem [...] aspectos transmidiáticos como possibilidades e modalidades de representação, expressividade, narratividade, questões de tempo e espaço em representação e recepção, bem como o papel da performance” (CLÜVER, 2006, p. 16).

O trabalho do TPA busca um híbrido entre diferentes linguagens artísticas. De modo criativo, seu conteúdo se difere das formas representativas clichês e desgastadas que grande parte da TV brasileira empurra ao seu público. Além desse tipo de programação, a televisão também é um veículo que influi na questão de como grande parte dos atores optam por exercer seu trabalho. Para Ian Michalski,

[...] ela [televisão] se tornou para a maioria dos artistas de primeira linha o verdadeiro emprego, enquanto o teatro ficou relegado ao plano de um “bico”, a ser exercido no intervalo entre duas novelas, ou nas poucas horas deixadas livres pelos compromissos contratuais da TV. Esta circunstância contribui também para a queda qualitativa do teatro: está sendo cada vez mais difícil escalar elencos para peças que necessitem de intérpretes de muita experiência e talento, pois a maioria deles está empregada na televisão e não se sente motivada pela perspectiva de aumentar a sua jornada de trabalho, sobretudo considerando que a remuneração oferecida pelo teatro geralmente é

⁶ Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/novos-palcos-novas-cenas-1.40560>> Acesso em: 03 ago 2017



modesta em comparação com o que se ganha na TV. (MICHALSKI, 1985, p. 92).

No TPA, o elenco de atores é outro fator que merece destaque: alguns são oriundos do teatro e do cinema, poucos estão na grande mídia e outros são autores dos textos ou fazem parte da produção do grupo. Em “Corpo Estranho”, por exemplo, temos a presença de José Mojica Marins, o Zé do Caixão, que excepcionalmente usa branco na webpeça, ao interpretar o cientista “maluco” junto com Lourenço Mutarelli. Além de Mojica, vemos na webpeça o resgate de outro grande ator que fez sucesso nos filmes dos anos 70, Paulo César Peréio. Há também a participação de outro escritor da literatura contemporânea, Mário Bortolotto, além da própria criadora do TPA, Renata Jesion, que interpreta Patrícia.

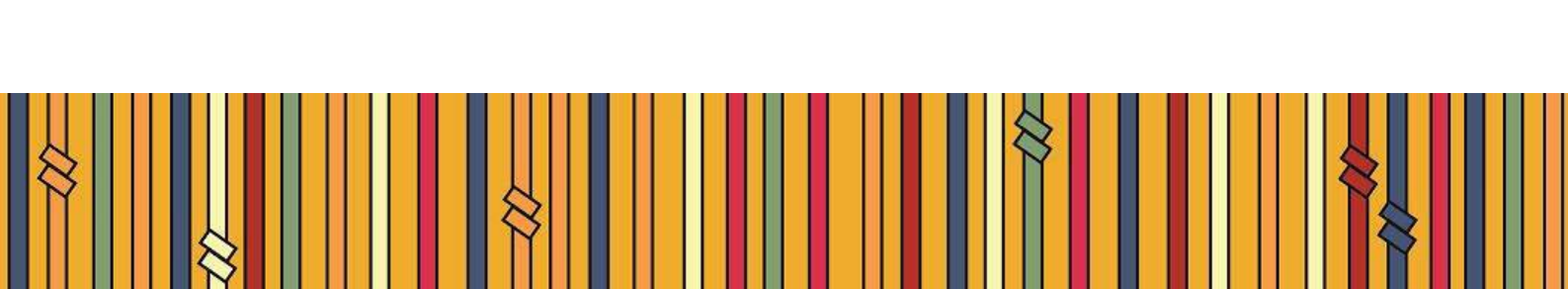
Diante do exposto, percebemos que a produção da websérie “Corpo Estranho” reflete em seu enredo sobre aspectos de nosso imaginário social, tais como a relação entre as pessoas diante da enorme quantidade de informação científica e publicitária que temos no mundo contemporâneo. O tipo de produção audiovisual – o gênero webpeça – ainda pouco comum entre as produções artísticas brasileiras, evidencia as novas formas de criação, vinculadas aos meios digitais, bem como interpela, utilizando recursos como o humor e a ironia, o caráter das produções audiovisuais transmitidas pelas mídias de nosso país.

Referências

BAZIN, André. Por um cinema impuro – Defesa da adaptação. In: *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Ed. Braziliense, 1991.

CLÜVER, Claus. INTER TEXTUS/ INTER ARTES/ INTER MEDIA. In: *Revista Aletria*. Jul-dez, 2006. p. 11-41. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1357/1454>

Acesso em: 30 Jun 2017.



FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

FOLLETO, Leonardo. *Efêmero Revisitado: conversas sobre teatro e cultura digital*. 2011 Disponível em: <<http://www.articaonline.com/wp-content/uploads/2013/06/Efemero-Revisitado-Conversas-sobre-teatro-e-cultura-digital.pdf>> Acesso em: 01 ago 2017.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

NOVA, Vera Casa; PEREIRA, Elvina Maria Caetano. Contribuição para uma nova leitura do texto teatral. In: *Revista Aletria*. 2000. p. 300-316. Disponível em: <http://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/5652/1/ARTIGO_Contribui%C3%A7%C3%A3oNovaLeitura.pdf> Acesso em: 04 Jun 2017.

SOARES, Leonardo Francisco, RIBEIRO, Ivan Marcos. Apresentação. In: *Rev. Let. & Let.* Uberlândia-MG v. 27 n. 2 p. 213-215 jul/dez. 2011.

PENNY DREADFUL: A LITERATURA E O CINEMA NAS TELAS DA TV

Maria Elisa Rodrigues Moreira (UFMT)¹

Resumo: A série *Penny Dreadful*, produzida pelo canal norte-americano Showtime e exibida no Brasil pela HBO, contou com três temporadas nas quais se desenvolveu uma trama que articulava o fantástico e a aventura por meio de uma série de diálogos com a literatura e com o cinema. Nessa perspectiva, propõe-se nesta comunicação uma reflexão, ainda inicial, sobre como a série possibilita a composição de um universo narrativo complexo, pautado pela tessitura de uma rede entre campos artísticos, elementos históricos e suportes midiáticos distintos.

Palavras-chave: Penny Dreadful; hibridismo; cinema; televisão; literatura

A televisão é um veículo de veículos, é um grande rio com grandes afluentes. Só que é um rio reversível: recebe e devolve influências. Quanto à imagem, deságuam na TV: o desenho, a pintura, a fotografia, o cinema. A palavra escrita é um rio subterrâneo, mas poderoso: a literatura está por baixo de toda narrativa, a imprensa sob todos os noticiosos e todos os documentários e reportagens. A palavra falada é um lençol d'água, está por toda parte: presenças do teatro e do rádio, que também influem nos espetáculos musicais e humorísticos.

Décio Pignatari, *Signagem da televisão*

Em 2014, estreou nos Estados Unidos, produzida pelo canal televisivo fechado Showtime, sendo exibida no Brasil no mesmo ano pela HBO,² a série *Penny Dreadful*, ambientada na Inglaterra vitoriana, que contou com três temporadas, sendo concluída em 2016. Chamou minha atenção o modo como nessa série, produzida para a televisão, se articulavam a literatura e o cinema. É nessa perspectiva que proponho uma reflexão, ainda bastante inicial, sobre como essa série contemporânea articula elementos oriundos de diversos panoramas para a composição de um universo narrativo complexo, pautado pela possibilidade de tessitura de uma rede entre campos artísticos, elementos históricos e suportes midiáticos distintos.³

Minhas notas organizam-se em três momentos: no primeiro deles, apresento algumas informações mais gerais sobre a série, procurando situá-la no contexto da

¹ Bacharel em Comunicação Social (UFMG), Mestre em Estudos Literários – Teoria da Literatura (UFMG) e Doutora em Estudos Literários - Literatura Comparada (UFMG). Contato: elisarmoreira@gmail.com.

² Para uma compreensão das distinções entre as séries produzidas pela TV aberta e pela TV fechada norte-americana, ver Seabra (2016, p. 21-28).

³ Este estudo apresenta-se como parte de um projeto de pesquisa mais amplo, que venho desenvolvendo como professora visitante junto à Universidade Federal de Mato Grosso, intitulado “Poéticas da proximidade: literatura, arte, política”.

produção televisiva contemporânea; no segundo, aponto algumas das aproximações entre a série e a literatura e, no terceiro, entre a série e o cinema.

Penny Dreadful e a Renascença da TV


Não há como refletirmos sobre *Penny Dreadful* sem antes apontarmos algumas das mudanças pelas quais vêm passando as produções televisivas, neste cenário em que as narrativas audiovisuais contemporâneas se multiplicam em número e em formato. Conforme ressalta Rodrigo Seabra em seu livro *Renascença: a série de TV no século XXI*, quando nos referimos hoje às séries de TV certamente não lidamos com as mesmas acepções que vigoravam para estas até finais do século passado:

Mudanças reais e objetivas no modo de se pensar a produção televisiva, ocorridas em torno da virada do século, permitiram um enorme salto evolutivo e uma conseqüente reintegração da importância da série de televisão, um fenômeno às vezes apelidado pela imprensa especializada como a “Renascença da TV” (*TV Renaissance*), uma nova era de ouro em comparação a outros momentos que ganharam qualificação parecida. (SEABRA, 2016, p. 15)

Dentre essas mudanças, eu gostaria de destacar a criação de obras que se dedicam a abordar temas complexos por meio de recursos narrativos e estéticos sofisticados e com um investimento em produção que não deixa nada a dever àquele que era, até então, típico do cinema. Estamos diante de um novo modelo de narrativa televisiva que se baseia “no conteúdo, no aprofundamento da complexidade de personagens e na reconfiguração de estruturas narrativas a partir da fragmentação episódica da serialização” (TOTARO, 2014, tradução minha). Ou seja, essas mudanças vêm acompanhadas da manutenção de algumas características próprias dos produtos televisivos, tais como “a periodicidade semanal, a brevidade dos episódios e a serialização” (SEABRA, 2016, p. 16) – ainda que já se perceba, em alguns produtos, a quebra desses padrões.⁴

É nesse contexto que se situa *Penny Dreadful*, num momento em que a Renascença televisiva parece estar já bastante consolidada, e no qual tramas complexas, produções envolventes, personagens com perfil psicológico aprofundado, roteiros bem

⁴ É o caso, por exemplo, de algumas séries britânicas, como a série policial *Wallander*, produzida pela BBC, que contava com apenas três episódios em cada uma de suas quatro temporadas, sendo que cada episódio durava cerca de uma hora e meia. Além disso, as temporadas estrearam com um grande intervalo de tempo entre elas: a primeira em 2008, a segunda em 2010, a terceira em 2012 e a quarta em 2016.




trabalhados e atores de excelência se tornaram elementos comuns no universo das séries de TV. Para o desenvolvimento da série, 27 episódios, de aproximadamente 60 minutos cada, foram utilizados: oito na primeira temporada, dez na segunda e nove na terceira. Já no episódio de abertura, “Trabalho noturno”, o espectador pode se situar temporal e espacialmente na trama: um letreiro indica que se trata de Londres, em 1891. Além disso, evidencia-se o contexto geral da narrativa e são colocados em cena alguns de seus personagens principais, ainda que pouco se informe sobre eles, configurando-se assim uma aura de mistério que vai ser desvelada aos poucos ao longo da série. Neste episódio, vemos a perturbada Vanessa Ives (Eva Green) contratando o pistoleiro circense norte-americano Ethan Chandler (Josh Hartnett), a pedido do explorador Sir Malcom Murray (Timothy Dalton), para uma empreitada em busca de Mina, a filha desaparecida deste. É nesse “trabalho noturno” que começamos a identificar os elementos de horror e sobrenatural que marcarão a trama: bruxas, monstros, vampiros e outros seres demoníacos montam guarda naquele que parece ter sido o lugar de uma carnificina. É também esse trabalho que nos leva a conhecer outro dos personagens centrais da trama, o Dr. Viktor Frankenstein (Harry Treadaway), um legista que trabalha com pesquisa e é procurado pelo grupo para analisar o cadáver de um dos monstros. Paralelamente, acompanhamos um assassinato misterioso, com marcas de extrema violência e crueldade, que passa a ser investigado pela polícia britânica e associado, pela imprensa e pela população, aos casos de Jack, o estripador, já conhecidos no momento.

Essa mistura de elementos, perceptível já no primeiro episódio da série, se explicita na própria sinopse apresentada na página oficial de *Penny Dreadful* no canal Showtime, na qual assim se afirma:

Alguns dos personagens mais terríveis da literatura, incluindo o Dr. Frankenstein e seu monstro, Dorian Gray e figuras icônicas do romance *Drácula* estão à espreita nos cantos mais escuros da Londres vitoriana. Eles são unidos por um núcleo de personagens originais em uma nova narrativa, complexa e assustadora. *Penny Dreadful* é um thriller psicológico repleto de mistério e suspense, onde demônios pessoais do passado podem ser mais fortes do que vampiros, espíritos malignos e bestas imortais.⁵

⁵ Sinopse disponível em: <http://www.sho.com/penny-dreadful>. Tradução minha.



Esta sinopse nos abre algumas perspectivas de reflexão, das quais destaco aquelas que relacionam a série com a literatura. A menção a personagens de romances clássicos da literatura inglesa e, em consequência, das temáticas a eles associadas, como o romance gótico e as narrativas de horror, dominam a descrição, que sequer menciona Vanessa Ives, uma das “personagens originais” da série, que funciona como uma espécie de epicentro da trama. O discurso de divulgação parece estar, assim, mais preocupado em explicitar a estratégia dialógica de composição da narrativa do que propriamente seu enredo, como procurarei observar a seguir.


Entre os *penny dreadfuls* e os clássicos da literatura gótica

O enredo da série, portanto, apresenta personagens clássicos da literatura explicitamente nomeados, como os já citados Viktor Frankenstein e Mina, assim como outros que entrarão em cena nos episódios subsequentes – Dorian Gray, Van Helsing, Dr. Jekyll (em remissão explícita aos livros *Frankenstein*, de Mary Shelley, de 1831; *Drácula*, de Bram Stoker, de 1897; *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, de 1890; e *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson, de 1886). No entanto, estas não são as únicas aproximações literárias que caracterizam *Penny Dreadful*. Acho possível refletir sobre alguns movimentos mais sutis, aos quais eu precisaria ainda me dedicar, mas que já deixo aqui apontados como hipóteses de intertextualidade entre a série e o universo literário: a primeira delas é de uma identificação entre Sir Murray, explorador inglês que se dedicou ao conhecimento da África e que nesse continente descobriu o sobrenatural, e o protagonista Marlowe, do *Coração das trevas* de Joseph Conrad (1899); a segunda diria de uma remissão, com o personagem Ethan Chandler, ao clássico norte-americano Tom Sawyer (1876) e sua releitura no filme *A liga extraordinária* (Stephen Norrington, 2003).⁶

Como ainda não pude me deter sobre a análise desses dois personagens, gostaria de ressaltar, no momento, a mescla entre universos referenciais distintos que se origina da junção entre personagens já canônicos e o título da própria série, que remonta aos chamados “penny dreadfuls”⁷, publicações de terror, fantasia e aventura seriadas,

⁶ Ainda que o filme tenha se inspirado em uma graphic novel de Alan Moore, de mesmo título, lançada em 2001, o personagem Tom Sawyer é uma incorporação da obra cinematográfica.

⁷ Para uma discussão acerca da terminologia utilizada para designar esse gênero de narrativas, ver Salles (2015, p. 24-29). Conforme a pesquisadora, “[...] as *penny bloods* circularam durante as décadas de 1830 e 1840 e tinham como seus principais difusores Edward Lloyd e G. W. M. Reynolds. Elas continham histórias serializadas de horror e de crime com um apelo marcadamente gótico [...] e eram destinadas




surgidas nos anos 1830, ricamente ilustradas, que se disseminaram na Inglaterra do século XIX, especialmente junto à classe trabalhadora, e que tinham uma evidente inspiração gótica. De acordo com Karina Salles, em razão de serem consumidas pelas classes populares,

[...] essas narrativas eram tidas pela classe média vitoriana como um tipo de literatura barata e de mau gosto, que apelava para o prazer mórbido das massas em ver sangue e representava um entretenimento facilmente comercializável – daí o seu nome depreciativo, que deriva de “penny”, em referência ao valor que custavam, e “blood”, em alusão às cenas sangrentas contidas nelas. [...] Ao passar pelo crivo da classe média, a *penny blood* foi tachada de literatura marginal por seu estilo “indevidamente melodramático e sensacionalista” para os padrões aceitos como “bons” e “respeitáveis” e pelas histórias “psicologicamente nocivas” aos leitores mais suscetíveis. (SALLES, 2015, p. 19-20).

As penny dreadfuls ou penny bloods, assim, não apenas dão o tom à série analisada, em termos de atmosfera e composição temática, como também apontam uma visão crítica e mesmo uma reconfiguração do sistema literário ao aproximar aquilo que poderíamos tomar como o germe da cultura de massa e a cultura dita “elevada”. Em *Penny Dreadful*, personagens canonizadas e que conformam o referencial literário do universo do horror e do mistério são inseridas no universo sangrento, de terror, fantasia e aventura que caracterizava as publicações periódicas e seriadas do século XIX, período no qual também se desenrola a trama da série.

Essa tessitura narrativa reticular, que lida com a transmidiação e envolve no texto televisivo uma série de elementos oriundos de outros cenários, pode ser articulada àquilo que Jason Mittel vai apontar como sendo um fenômeno de “complexidade narrativa” que tem de se disseminado pela televisão norte-americana contemporânea.

sobretudo ao público adulto da classe trabalhadora; entretanto, à medida que o interesse desse público por elas diminuía e se voltava para os jornais dominicais e as revistas ilustradas semanais (que ofereciam mais conteúdo pelo mesmo preço), as *penny bloods* começaram a ser apropriadas pelos adolescentes recém-alfabetizados da classe trabalhadora como forma de entretenimento. Essa transição de público leitor contribuiu para que editores como Edwin J. Brett e os irmãos George, William e Henry Emmett criassem um mercado de publicações específicas para a nova clientela juvenil, e assim surgiram as penny dreadfuls, histórias de crime e de violência com um tom mais aventureso protagonizadas por bandidos, piratas, salteadores ou simplesmente jovens indisciplinados e rebeldes que vagueavam pelo submundo londrino – muitas vezes, esses personagens eram representados de forma heroica e romantizada, como se fossem movidos pela injustiça ou por uma razão mais nobre que o puro crime, e por isso, as narrativas que protagonizavam eram rejeitadas pela classe média como uma exaltação da vida criminosa.” (SALLES, 2015, p. 25-26). Nesta comunicação, utilizo unicamente “penny dreadful” para remeter aos dois tipos de narrativas apresentadas pela autora, as penny bloods e as penny dreadfuls.



Em consonância com a concepção de uma Renascença da televisão, discutida anteriormente, Mittel aponta que desde os anos 1990 se percebe uma busca por produções que valorizem mais a narração pelo modelo do *storytelling* que por aquilo que ele chama de modelo convencional, o qual equivaleria ao das “reconstituições dramáticas de crimes, das comédias do tipo sitcom e das competições em reality shows” (MITTEL, 2012, p. 30).


Conforme o pesquisador, a complexidade narrativa,

[...] em seu nível mais básico, é uma redefinição de formas episódicas sob a influência da narração em série – não é necessariamente uma fusão completa dos formatos episódicos e seriados, mas um equilíbrio volátil. Recusando a necessidade de fechamento da trama em cada episódio, que caracteriza o formato episódico convencional, a complexidade narrativa privilegia histórias com continuidade e passando por diversos gêneros. Somado a isso, a complexidade narrativa desvincula o formato seriado das concepções genéricas identificadas nas novelas [...]. (MITTEL, 2012, p. 36)

Essa complexificação da narrativa está relacionada ao contexto de desenvolvimento tecnológico e, também, ao contexto de renovação das próprias estruturas televisivas, que passam a incorporar em suas formas narrativas modelos oriundos do outro campo dialógico que chamou minha atenção em relação à série, o cinema.

***Penny Dreadful*, cinema e televisão**

O diálogo de *Penny Dreadful* com o cinema, tal qual vimos em relação à literatura, também se apresenta em diversos níveis. O primeiro que poderíamos destacar diz respeito à sua equipe de produção, que conta com nomes de larga experiência no cinema, como John Logan, criador e produtor da série, roteirista responsável por sucessos como *Gladiator* (Ridley Scott, 2000) e *O aviador* (Martin Scorsese, 2004), e Sam Mendes, produtor da série, que também teve prestigiosas atuações no cinema como diretor em *Beleza Americana* (1999) e *007 – Operação Skyfall* (2012). Essa expertise cinematográfica é aliada, na série, a episódios comandados por experientes diretores televisivos, como Damon Thomas e James Hawes (que assinam episódios, respectivamente, de *Monroe* e *In the flesh* e de *Doctor Who* e *Black Mirror*). O elenco de peso selecionado, com atores bastante reconhecidos por suas atuações cinematográficas, traz nomes como Eva Green, Josh Hartnett e Timothy Dalton, que se juntam a atores mais marcados por suas atuações em TV e em teatro, como Billie Piper,




Rory Kinnear e David Warner. Ainda nessa perspectiva, é possível pensarmos também nas estratégias de divulgação da série, que incluíram um blog com os bastidores de sua produção e uma série de trailers, ações típicas do cinema que têm migrado para as séries televisivas.

Kristin Thompson indica que os trânsitos entre o cinema e televisão são extremamente intrigantes não apenas pelo fato de as duas mídias compartilharem uma série de técnicas, mas também pela circulação que se estabelece entre ambas de enredos que são reconfigurados em sequelas, spin offs, sagas e séries, o que levaria a um afrouxamento da própria concepção de narrativa como trabalho autônomo e completo (THOMPSON, 2003, p. 74-76). Nessa perspectiva, o diálogo entre série e filme possibilitaria o desenvolvimento de uma trama mais complexa, com diversos enredos entrecruzados, que podem ter seus fechamentos em diferentes pontos da narrativa mais ampla, os quais são garantidos pelas possibilidades de multiplicação de personagens e de desdobramento dos episódios (THOMPSON, 2003, p. 83-96).

Um terceiro nível de aproximação pode ser observado na abordagem estética primorosa de *Penny Dreadful*. O cuidado com produção, iluminação e montagem, além de usos de enquadramentos e movimentos de câmera mais associados à linguagem cinematográfica que à televisiva⁸, associados ao conhecimento da tradição cinematográfica dos filmes de horror (o expressionismo alemão e clássicos como *Nosferatu* são lembranças frequentes), permitem que pensemos a série como o que Kristin Thompson vai chamar “televisão de arte”⁹ (2003, p. 106) ou, ainda, como aquilo

⁸ Décio Pignatari cita algumas dessas características de ambas as linguagens em seu *Signagem da televisão*: “No cinema, um movimento um pouco mais rápido da câmera, ou ‘chicote’, tende a borrar a imagem, o que não ocorre com a televisão, cujo continuum imagético-magnético, sem fotogramas, resiste melhor aos movimentos ágeis e sinuosos. Devido à retícula, por outro lado, a imagem televisual tende à baixa definição, enquanto que o cinema, que não possui retícula, tende à alta definição; segue-se que este sai-se igualmente bem em todos os planos incluindo as panorâmicas ou tomadas gerais, o que não ocorre com a TV, que favorece os planos primeiros e médios [...]” (PIGNATARI, 1984, p. 16-17). Ainda que algumas dessas possibilidades, tecnicamente, tenham se alterado, seu predomínio nas linguagens do cinema ou da tv é ainda, tradicionalmente, uma marca de cada um dos suportes.

⁹ A pesquisadora faz essa aproximação entre “televisão de arte” a partir de sua definição do que seria o “cinema de arte”, ou os “filmes de arte”, que conforme ela já apresentam um entendimento generalizado marcado por algumas características básicas: produções em pequena escala, voltadas para um público com alto nível de escolarização, muitas vezes fora de seu país de origem; normalmente produzidas e exibidas em instituições distintas daquelas que se responsabilizam por um cinema comercial mais convencional; contam com um circuito de exibição e divulgação diferenciado, formado por festivais de cinema e salas especializadas. O cinema de arte, no entanto, teria um largo espectro, que iria dos filmes mais experimentais àqueles que se manteriam mais próximos de uma certa zona de familiaridade com o espectador, conseguindo assim atrair um público considerável. Retomando artigo de David Bordwell, a autora aponta outras cinco características: afrouxamento da causalidade, maior ênfase na psicologia ou



que Alejandro Totaro vai nomear de “cinematografização da televisão”, fenômeno que, segundo ele,

[...] aproximou o cinema e a TV [...]. Embora certos aspectos dos modelos permaneçam integralmente próprios e únicos, existe uma indubitável influência do cinema na televisão. Principalmente no tocante a seu modelo de produção, as figuras mais importantes, como o produtor e o diretor e sua intervenção, seu registro em si, no qual se obtém um resultado mais comprometido com um enfoque marcado sobre certa temática e estética visual. (TOTARO, 2014, tradução minha)


Totaro aponta, assim, que em lugar de uma relação de competitividade entre cinema e televisão, o que se observa hoje é uma cumplicidade entre ambos os media, cujos intercâmbios acabam por afetar não apenas as produções voltadas para cada um deles, mas também as expectativas do público dos dois. Afinal, “A obra audiovisual contemporânea propõe elementos narrativos revalorizados, baseando-se na hibridação de gêneros, unidos pela convergência de meios” (TOTARO, 2014, tradução minha). Uma vez mais, coloca-se em questão a diferenciação hierárquica que por bastante tempo pautou as reflexões acerca do cinema e da televisão, sendo o primeiro pensado como a “sétima arte”, um meio de alta cultura, enquanto a segunda era tomada como um meio medíocre, voltado para as classes mais populares, as “massas”, com uma função de entretenimento que desconsiderava qualquer elemento estético.

Essas são, assim, algumas notas iniciais, linhas de força a partir das quais acredito que se possa refletir sobre como *Penny Dreadful* possibilita um encontro da televisão com a literatura e o cinema que, simultaneamente, faz com que sejam revistas as posições que cada uma destas mídias ocupa no cenário da produção cultural.

Referências

CORRÊA, Éder. Penny Dreadful: a adaptação televisiva de personagens da literatura canônica de língua inglesa e o mashup. In: 27ª SEMANA DE LETRAS: SHAKESPEARE E CERVANTES 400 ANOS DEPOIS, 27, 2016, Caxias do Sul. *Anais...* Caxias do Sul: UCS, 2016. Disponível em:

um realismo anedótico, rupturas com a clareza de espaço e tempo, comentário autoral explícito e ambiguidade (THOMPSON, 2003, p. 106-110).



https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/anais-27-semana-letras_3.pdf. Acesso em 20 jul. 2017.

PIGNATARI, Décio. *Signagem da televisão*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SALLES, Karina dos Santos. *Penny bloods: o horror urbano na ficção de massa vitoriana*. 152 f. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Niterói, 2015.

SEABRA, Rodrigo. *Renascença: a série de TV no século XXI*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

THOMPSON, Kristin. *Storytelling in film and television*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.

TOTARO, Alejandro. *La cinematografía de la televisión: le resignificación del discurso audiovisual contemporâneo*. Buenos Aires: Ed. 1, 2014. (E-book)

EXPERIÊNCIAS LITERÁRIAS E TEXTUALIDADES: A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA EM *ASSASSIN'S CREED*.

Max Alexandre de Paula Gonçalves (IFPR – Campus Londrina/UNESP – Campus de Assis)¹


Resumo: A proposta deste trabalho é investigar a experiência literária que se apresenta sob a textualidade do videogame e, conseqüentemente, dos jogos que o compõem. Apesar do recente aumento de pesquisas desse suporte no domínio da Literatura, notamos que as reflexões sobre esse meio ainda não abarcaram o conjunto de seus aspectos, visto que estamos tratando de uma amálgama de várias mídias, tanto em seus recursos técnicos quanto estéticos. Assim, ao pensarmos no videogame enquanto suporte de uma experiência narrativa, analisaremos o universo ficcional de *Assassin's Creed* enquanto uma narrativa transmídia que flui por diversos textos, dentre eles, os games, as Histórias em Quadrinhos e o filme da franquia.

Palavras-chave: Experiências Literárias; Games; Narrativa; *Assassin's Creed*.

Após mais de uma década da chegada dos escritos de alguns pesquisadores estrangeiros sobre o que seriam as narrativas audiovisuais, que, no caso dos jogos de videogame, foram chamadas inicialmente de “narrativas virtuais”, “cybernarrativas”, ou ainda, “literatura ergódica”, é possível notarmos que os frutos dessas primeiras pesquisas têm surgido no meio acadêmico brasileiro. Em Congressos e Simpósios destinados aos Estudos da Imagem ou aos Estudos da Música, mas também nos referentes aos Estudos das Mídias, notamos que os *games* e os *gamers* têm sido representados, estudados e compreendidos em alguns eventos por compartilharem um arcabouço teórico comum, permitindo o diálogo e o debate diante de objetos tão diversos entre si, uma vez que o referencial compartilhado fornece chaves de leitura fundamentais para tirarmos o estatuto de “estranho” ou “exótico” do universo dos jogos de videogame.

Assim, neste trabalho, propomos analisar uma parte da obra desses teóricos sobre os jogos de videogame, tendo como intervalo para tal a década final do século XX e a inicial do XXI. Os autores escolhidos para a nossa investigação já se tornaram conhecidos pelos estudiosos das mídias e terão seus conceitos apresentados e explicados. São eles: Janet Murray e Henry Jenkins. No entanto, a nossa análise carece de um *corpus* que consiga ser coerente com o motivo deste trabalho, razão pela qual escolhemos a franquia *Assassin's Creed*, para elucidarmos qual é a experiência literária

¹ Graduado em História pela Universidade Estadual de Londrina e Mestre em Letras – Estudos Literários pela mesma instituição (UEL). Atualmente, é professor do Instituto Federal do Paraná – Campus Londrina e realiza o doutorado em História pelo Programa de Pós-graduação em História na Universidade Estadual Paulista – Câmpus de Assis (UNESP). Contato: max.goncalves@ifpr.edu.br.




e de narrativa que pode ser construída pelo jogador/leitor. Ora, quando falamos na franquia de *Assassin's Creed*, isto se deve ao fato de não tratarmos mais apenas de uma série de *games*, mas sim de uma rede de livros/romances, HQ's e até um filme, lançado em 2016, ou seja, é uma história que atravessa vários meios. No entanto, ela constituiria uma narrativa única? As histórias que são contadas em cada um desses suportes se complementam ou trazem algum elemento novo, que permitiriam ao jogador e leitor formarem um arco narrativo interligado? São perguntas como essas que responderemos ao logo dessa exposição ao debatermos os autores já mencionados.

Um estudo das mídias no Holodeck: as narrativas no final da década 90 do século XX

No final da década 90, a Revolução da microeletrônica já demonstrara o que viria a seguir: computadores domésticos com mais recursos técnicos e de rede, videogames e seus acessórios mais avançados e aparelhos celulares com outras funções além da de fazer ligações, conhecidos como *smartphones*. Nesse contexto, “Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço”, de Janet Murray, lançado em 1997, trouxe elementos que nos ajudariam a compreender as novas narrativas que se surgiriam após o final do século XX. Jogos e brinquedos, tais como *The Sims* e o famoso dinossauro *Tamagotchi*, ou a própria série *Lost*, confirmaram as considerações da autora de que as narrativas deste novo tempo teriam como elemento fundante a participação cada vez mais ativa do público. Outro exemplo seria o das manifestações de junho de 2013, no Brasil, que evidenciam que os conflitos das liberdades civis com seus sistemas governamentais iriam utilizar o ciberespaço para buscarem soluções, ganhando este último o sentido de um fórum público. Quer dizer, o espaço digital seria o meio ideal para representação devido a sua natureza participativa.

Porém, para Janet Murray, três conceitos são fundamentais para compreendermos e distinguirmos as narrativas interativas, das quais participamos ativamente, das consideradas tradicionais, nas quais o nosso papel é menor. São eles: *Imersão*, *Agência* e *Transformação*.

Respectivamente, o primeiro conceito compreende a experiência de ser transportado para um lugar primorosamente simulado. Com isso, o participante desse tipo de narrativa adquire uma representação visual de um espaço virtual (utilizando as distinções feitas por Pierre Levy entre virtual e real), pois, enquanto meio interativo e



participativo, o computador pode criar mundos imaginários com detalhes enciclopédicos e espaços navegáveis para universos ficcionais, que até então encontrávamos apenas em nossas imaginações. Murray dá o exemplo de Dom Quixote. Essa imersão é caracterizada por encenarmos nossas fantasias em um mundo específico, manipulando objetos e os transformando. Dessa forma, como a experiência física de estar submerso na água, na imersão de um ambiente virtual, toda a nossa atenção é apoderada, capturada pelo meio, isto é, nosso sistema sensorial é arrebatado. Para isso, devemos aprender a nadar, literalmente dependendo do jogo, ou a realizar tudo que for solicitado. Segundo Janet Murray, o “encantamento do computador cria para nós um espaço público que também parece bastante privado e íntimo. Em termos psicológicos, os computadores são objetos liminares, situados na fronteira entre a realidade de nossas próprias mentes” (MURRAY, 2003, p.102-103). As narrativas também seriam experiências liminares, “objetos transicionais”, Murray diz.

O grande desafio das narrativas participativas e interativas está nos limites que elas impõem ao participante delas, tais como a possibilidade de adentrar no mundo real sem detê-lo, ou ainda, averiguar de que as ações imaginárias não causarão efeitos reais (as atitudes dos avatares dos jogadores). Então, deve haver uma convenção fronteiriça que nos permita sermos levados pelo ambiente virtual. Por exemplo, aprender o que fazer ao estarmos imersos é um desafio para programadores e interatores – este último termo é utilizado por Murray para definir os consumidores das narrativas virtuais -, já que o limite entre mundos pode ser facilmente rompido se o jogo se mostrar difícil logo de início. Nesse caso, o participante poderá recorrer a recursos que não estavam previstos dentro do sistema de jogo, ou naquela encenação: revistas especializadas em jogos de videogame, blogs de gamers, vídeos de YouTubers, ou, o que marcaria a ruptura total com aquele mundo, desligar o videogame.

Para que esse desligamento não ocorra, é necessário que a imersão esteja articulada a outro conceito, o de agência. Murray o concebe enquanto a “capacidade gratificante de realizar ações significativas e ver os resultados de nossas decisões e escolhas” (Ibid., p.127). E isso depende diretamente da realização da imersão. Contudo, naquele momento, a teórica compreendeu que ainda não estávamos habituados a “vivenciar a agência dentro de um ambiente narrativo” (Ibid., p.127). Agência diz respeito à sensação de sentirmos estar no controle de uma determinada ação com o

poder de escolhermos livremente o papel que desejamos atuar. Ela está além da participação e da atividade, pois é um prazer estético. Nos games, a agência é mais comum do que nas experiências e formas tradicionais. Ao transferirmos a narrativa para o computador, ela – a agência – é inserida no domínio já moldado pelas estruturas dos jogos. Por exemplo, em *Assassin's Creed*, uma das formas de ampliarmos o nosso conhecimento sobre o espaço histórico representado, uma cidade ou uma ilha, para sabermos no mapa do jogo em que lugar alguns itens importantes para o jogador podem estar localizados, é por meio do “Salto de Fé”, ou, como é conhecido em inglês, *Leap of Faith*.

Figura 1: Personagem Edward Kenway, de *Assassin's Creed – Black Flag*, no momento de sincronização do mapa.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 2: Após a sincronização, o avatar é estimulado a executar o “Salto de Fé” para descer do ponto da sincronização.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 3: O final do *Leap of Faith* aproxima o jogador da sensação de queda com a alteração do foco da câmera e com o aumento de velocidade na ação.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Esse ato do jogador é emblemático para explicar a Agência em games devido ao fato de permitir que o jogador contemple, mesmo que por um breve momento, a representação gráfica de um cenário histórico. Por exemplo, o personagem da Figura 1 vê a América Central do início do século XVIII, especificamente Havana, uma das cidades mais importantes das Antilhas naquele período. Com isso, ele apreende diversos elementos do cenário, tais como a população em suas atividades de trabalho, principalmente as relacionadas à escravidão, e a caracterização dos sujeitos pelas vestimentas e habitações.

No entanto, após esse vislumbre, é adquirido um novo conhecimento sobre o mapa, o jogador é recompensado por ter escalado um ponto tão alto para a realização da sincronização. Ademais, a imersão o tira do estado de contemplação ao colocar para ele um novo desafio de forma tão rápida. Assim, o “Salto de Fé” é a reafirmação do estado de imersão por meio do prazer de ter cumprido um ponto importante para o desfecho do game, ainda que ele não seja fundamental. Somos impelidos a procurarmos mais desafios rápidos ao longo do jogo por meio dele.

A grande questão sobre a qual devemos refletir fora apontada por Murray naquele momento e merece ser reavaliada: “Somos capazes de imaginar uma narrativa literária envolvente que se baseie nessa estrutura de jogos sem ser diminuída por ela?” (Ibid., p.129). Acrescento aqui: ou seria apenas um modo custoso de reescrever uma obra clássica para a máquina de fliperama ou para os consoles?

Por último, de acordo com Murray, “o terceiro prazer característico do ambiente digital é o da transformação” (Ibid., p.153). Aqui, é possível vermos hoje o fascínio que o computador causa ao criar avatares ou transformar os usuários em personagens ou figuras distintas da realidade. “A explosão terapêutica do inconsciente” (BENJAMIN, 1994, p. 190), tal como dissera Walter Benjamin ao ver o camundongo Mickey, da Disney, aparece no tempo presente de uma forma impressionante. Interatores ou jogadores se tornam Batman, Mulher-Maravilha, elfos, ladrões de carros, sobreviventes de um futuro apocalíptico ou até mesmo Cristiano Ronaldo. O mais interessante é o efeito da *gameplay* no jogador, que poderá interromper ou prosseguir com a experiência quando desejar. Ou ainda, pode enveredar por outros rumos caso não se satisfaça, bastando para isso o reinício da narrativa.

Ora, se até as histórias de Sherazade, por exemplo, nós percebíamos que o ato de contar histórias funcionava como um agente de transformação pessoal, foi a partir das narrativas virtuais e digitais que um elemento foi potencialmente ampliado, a saber, “a oportunidade de encenar as histórias em vez de simplesmente testemunhá-las” (MURRAY, Op. cit. p. 166). Sobre a reprodução de comportamentos sociais inadequados e proibidos, Murray observou que:


Quanto mais plenamente construtivo for o ambiente da história, maiores oportunidades ele oferecerá para ir além da encenação de padrões destrutivos. O objetivo de ambientes ficcionais maduros não deve ser o de excluir conteúdos antissociais, mas sim incluí-los de forma que eles possam ser acessados, remodelados e trabalhados até o fim (Ibid., p. 168).

Figura 4: Percurso de Parkour inspirado e reproduzido no cenário de *Assassin's Creed Unity*, em San Diego, na *Comic Con*.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Ora, a reprodução de um cenário com um percurso e obstáculos de uma série deve nos mostrar o poder de transformação das narrativas digitais. Ao termos um



espaço assim representado e reconstruído, percebemos que os sujeitos identificam elementos essenciais de uma franquia. Além disso, apresenta o efeito *blockbuster*, até então pertencente ao cinema, nos games. Com isso, uma comunidade de fãs é estimulada a se encontrar e a trocar experiências sobre o que os aguarda.

Para que isso ocorra, a transformação não se dá apenas pela interação entre jogo e jogador, mas também por meio de outros textos que fazem referência ao universo do game. A linguagem é fundamental para esse entendimento, pois os textos irão contribuir com as características de seus próprios meios, mas também os elementos que caracterizam aquele universo ficcional devem estar presentes na circulação cultural. Isso é parte de uma narrativa transmídia, como definiu Jenkins:

Na forma ideal de narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões. Cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário ver o filme para gostar do game, e vice-versa. Cada produto determinado é um ponto de acesso à franquia como um todo. (JENKINS, 2009, p. 138).

Assim, observaremos que *Assassin's Creed* veicula seus conteúdos de forma a ofertar novas experiências narrativas ao público. Vemos nele uma relação de um universo para muitos textos a fim de compor diversos universos narrativos. Segundo a pesquisadora Marie-Laure Ryan, uma das formas de relacionar universos ficcionais é a expansão:

A expansão amplia o escopo do universo narrativo original ao acrescentar mais existentes, ao transformar personagens secundárias em heróis da narrativa que elas vivem, ao fazer com que os personagens visitem novas regiões do universo narrativo e ao expandir o tempo coberto pela narrativa original através de prequelas e sequências. (RYAN, 2013, p. 101).

Um projeto transmídia não apresenta adaptações de um meio para o outro, mas sim narrativas que se complementam e que podem existir de maneira independente, sem que o consumidor de cada uma dessas mídias seja prejudicado se desejar não ampliar a experiência narrativa. Dois casos são significativos para pensarmos a expansão por

apresentarem diferentes versões do *Leap of Faith* de *Assassin's Creed*: os quadrinhos da série e o filme baseado na franquia.

Figura 5 – Imagem de um personagem em *Assassin's Creed: Desmond* executando um “Salto de Fé”.




Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 6 – Callum Lynch, em *Assassin's Creed* (o filme).



Fonte: Elaborada pelo autor.

Para quem assistiu a *Assassin's Creed* na grande tela, viu um personagem novo na franquia de *Assassin's Creed*, porém com elementos essenciais da franquia, tais como a lâmina oculta, as fugas sobre telhados e o “Salto de Fé”. Entretanto, esse último aparece apenas em um único momento do filme, quando da sincronização completa da



memória do ancestral de Callum Lynch. Diferente dos games, esse ato ganhou o efeito de algo raro e condicionante para o acesso à memória do descendente do personagem principal. Nos jogos, ele é uma atitude furtiva e realizada várias vezes ao longo de cada game da série com o intuito de descobrir novos itens no mapa ou até mesmo ampliá-lo.

Já nos quadrinhos, na imagem que apresentamos acima, o personagem Altaïr ibn-La'Ahad executa o *Leap of Faith* de maneira muito semelhante ao que acontece no game, de forma que o cenário apareça para mostrar o risco do ato do Assassino durante esse movimento. Além de apresentar a ideia de fuga, soma a concepção de liberdade, enfatizando a missão da Irmandade na sua luta contra os Templários.


Dessa forma, podemos notar que a expansão de narrativas audiovisuais e, nesse caso, digitais, veiculam conteúdos que remetem aos seus universos narrativos originais. Todavia, a proposta de narrativa transmídia, que tem a expansão como sua característica principal, pode apresentar falhas caso os elementos presentes nos games não sejam incorporados a determinado suporte, tal como no cinema, pois, enquanto no jogo de videogame o personagem é construído pelo jogador, nas telas de cinema, a trama é muito mais direta e o personagem já possui de antemão características definidas, uma vez que a ação é muito mais direta em sua interação com o espectador. As histórias em quadrinhos, por sua vez, ao apresentarem fatos não revelados nos games, e que explicam as ações decorrentes no segundo jogo da franquia de *Assassin's Creed*, ou seja, prequelas, contribuem para que o projeto transmídia cumpra a sua proposta de fornecer uma experiência narrativa diferente e ampliada ao consumidor dessa mídia e ao mesmo tempo daquele universo transficcional.

Referências bibliográficas

Assassin's Creed: Black Flag. Paris: Ubisoft; 2013, mídia digital.

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

CORBEYRAN, David. *Assassin's Creed*. Volume 1: Desmond. São Paulo: Editora Record, 2013.



_____. *Assassin's Creed*. Volume 2: Aquilus. São Paulo: Editora Record, 2014.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. Trad. Susana Alexandria. 2. Ed. São Paulo: Aleph, 2009.

KURZEL, Justin. *Assassin's Creed*. Estados Unidos: Ubisoft Motion Pictures; 2017, filme.

MURRAY, Janet. *Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. Tradução. Elissa Khoury Daher e Marcelo Fernandez Cuzziol. São Paulo: Itaú Cultural: UNESP, 2003.

RYAN, Marie-Laure. Narrativa transmídia e transficcionalidade. **Celeuma**. Publicado em: dez. 2013. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/celeuma/article/view/87713>>. Acesso em: 06 set. 2017.

DE MIGRANTE A NÔMADE: A SUBJETIVIDADE FEMININA EM TRANSFORMAÇÃO

Ana Cristina dos Santos (UERJ/UVA- Pós-doutoranda da UFMG)¹


Resumo: O tema da migrância pelos espaços urbanos faz parte das obras de escritores filhos de pais exilados dos regimes totalitários da América Latina, que cresceram fora de seus países de origem e conviveram entre duas ou mais culturas. Nesse grupo de escritores, conhecidos como *la segunda generación del exilio*, se inclui a escritora chilena Rossana Dresdner, que viveu exilada com a família na Suécia, e seu romance *Pasajeros en tránsito* (2012). A partir desse romance, este trabalho tem como objetivo analisar e discutir as novas relações com o espaço que resultam das experiências dos deslocamentos e da reterritorialização, suas relações com a questão de gênero e suas consequências para a (re)construção identitária do sujeito feminino.

Palavras-chave: Deslocamentos; Gênero; Identidade; *Pasajeros en tránsito*.

A América Latina, desde a sua inclusão à cultura ocidental, foi o lugar dos deslocamentos espaciais e culturais por excelência. A própria história da região foi sistematicamente marcada pelo movimento e pelo trânsito de pessoas, em um constante fluxo de entrada e de saída: a chegada de portugueses e de espanhóis a partir do “descobrimento”; a entrada de africanos com a escravidão; a saída dos filhos de espanhóis e portugueses que foram estudar na Europa; a entrada maciça de imigrantes europeus e asiáticos no final do século XIX e início do XX; o exílio dos perseguidos pelas ditaduras militares desses países no século XX e os movimentos migratórios de um grande número de latinos em busca de condições melhores de vida nos países do eixo norte (Estados Unidos e Europa) ao longo da segunda metade do século XX e XXI.

Desse modo, podemos afirmar que a América Latina foi e é tanto uma receptora de imigrações ao longo de sua história, como também produtora de emigrações para outras regiões. Os deslocamentos foram um tópico constante na história da região e, por conseguinte, também se tornou um dos principais temas de sua literatura e das reflexões teórico- críticas produzidas ao longo desses períodos. Portanto, não é falacioso afirmar que os deslocamentos territoriais e culturais na literatura latino-americana é um dos assuntos mais constantes e permanentes entre os escritores. A intensificação do tema nas obras publicadas das últimas décadas fez com que grande parte da crítica voltasse os olhos para a questão e, em uma análise retrospectiva, percebesse que é com essa tradição de deslocamento presente na região que as obras desses escritores contemporâneos dialogam e, ao mesmo tempo, se distanciam. Dialogam porque mantêm

¹ Professora Associada do Doutorado e do Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada e do Departamento de Letras Neolatinas (Português/Espanhol) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Professora Adjunta do Curso de Letras da Universidade Veiga de Almeida. Membro do GT ANPOLL “Vertentes do Insólito Ficcional”. Contato: anacrissuerj@gmail.com.




o tema da viagem, da diáspora, do exílio e da migração, mas se distanciam porque mesclam a cultura do país de origem com a do país de chegada, desestabilizando os limites dos estados-nações e das identidades nacionais e, conseqüentemente, o sentimento de possuir somente uma raiz.

As narrativas publicadas até o início da segunda metade do século XX contribuíram para afirmar as fronteiras nacionais e o pertencimento do escritor ou dos personagens a uma identidade de raiz única, relacionada à nação e à cultura nacional. A cultura do país de origem não se maculava com a do país de chegada ou, inversamente, se perdia a do país natal para poder manter a do estrangeiro. Um processo que “hizo todo lo posible por homogeneizar y asimilar (territorializar) al Otro” (TORO, 2010, p. 9). Já essas narrativas do final do século XX e do século XXI mantêm o tema da errância e do deslocamento, mas desestabilizam os conceitos de pertencimento único, pois os escritores relacionam, em suas obras, as culturas do país de origem e a do país de chegada, reconfigurando o sentimento de pertença. As personagens desses romances se apresentam fragmentadas, traduzidas, atravessadas pelas culturas nas quais circulam os seus autores. Muitas vezes, as personagens “espelham” a própria condição de desterritorializado do escritor. Nessa perspectiva, as narrativas latino-americanas contemporâneas que tratam do deslocamento espacial afirmam noções como o transculturalismo, o hibridismo cultural e a identidade traduzida.

Nesse cenário literário da região, ressignificam-se também os romances contemporâneos que têm o exílio como pano de fundo. As narrativas publicadas pela segunda geração do exílio² se diferem das publicadas pela primeira geração. As narrativas dessa primeira geração, nas quais escritores, já adultos, precisaram se exilar por causa da perseguição política dos regimes totalitários da região, reiteram a temática de nostalgia e de perda do país de origem. São portadoras de um sentimento de despossessão identitária, na qual marcam a separação entre um “eu” e o seu lugar de origem. Esse sujeito exilado “insiste ciosamente em seu direito de se recusar a pertencer a outro lugar” (SAID, 2003, p. 55) que não seja a sua terra natal. Já os escritores da segunda geração do exílio, ao contrário, não cultivam esse sentimento de perda da

² A “segunda geração do exílio” aparece como autoria e tema em obras da literatura latino-americana do início do século XXI. Como autoria, são os filhos de exilados que retornaram ao país natal na época da abertura política ou depois e se tornaram escritores, publicando romances nos quais tratam especificamente dessa segunda geração e as conseqüências do exílio na vida dos filhos de pais exilados. E como tema, tratam do exílio e do viver no entre-lugar cultural dessa segunda geração.




origem. Eles saíram de seus países ainda crianças ou no início da adolescência, acompanhando os pais no exílio, cresceram no país de chegada e, por isso, não guardam laços afetivos fortes com o país natal. Motivo pelos quais não evocam, em suas narrativas, esses sentimentos de perda e de nostalgia.

Essa segunda geração do exílio é portadora de uma condição singular: o hibridismo cultural. São de *lá*, mas também *daqui*, aprenderam a “negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades” (HALL, 2005, p. 88). Tornaram-se sujeitos conscientes da condição híbrida que possuem e, como tal, manifestam em seus romances o privilégio de viver entre dois mundos, duas culturas por meio de personagens possuidoras de identidades móveis, traduzidas que se definem a partir de sua condição de sujeito errante.

Por tal motivo, as narrativas da segunda geração do exílio se centram nas relações entre deslocamentos, pertencimentos e identidades. O foco está na problematização da questão do pertencimento e seus desdobramentos para a reconstrução identitária dos personagens. O tema da ditadura - motivo do exílio - também está presente, nem sempre é o eixo principal da narrativa. Algumas vezes, apenas perpassa nos romances, como pano de fundo e elemento detonador do encontro das personagens com outras culturas. De modo que a trajetória das personagens não está determinada pela ditadura, mas pelas diversas consequências que o deslocamento, causado por essa ditadura, acarretou na vida das personagens. Os romances da segunda geração do exílio começam a ser publicados a partir do século XXI e se fazem mais presentes nos países do chamado Cone Sul da América Latina, onde os regimes ditatoriais foram mais violentos: Argentina, Uruguai e Chile.

Neste trabalho, focamos no romance chileno *Pasajeros en tránsito* (2012), da escritora Rossana Dresdner que retrata ficcionalmente a segunda geração do exílio e as consequências da saída do país na vida desses jovens chilenos. A segunda geração está presente na obra como tema e também como autoria, já que a autora, Rossana Dresdner, exilou-se com os pais no início de sua adolescência na Suécia e viveu nesse país até o início de sua vida adulta, quando retornou ao Chile. Cabe ressaltar que esse é o primeiro romance publicado no Chile sobre o tema. Nossa análise, apoiada no romance de Dresdner, tem como objetivo discutir as novas relações com o espaço que resultam das




experiências dos deslocamentos e da reterritorialização, suas relações com a questão de gênero e suas consequências para a (re)construção identitária do sujeito feminino.

Desde seu título, a obra de Dresdner apresenta a característica inerente da contemporaneidade: a constatação de que o sujeito contemporâneo está sempre em trânsito. No romance, tudo circula ou parece atraído pela movência: o título, as personagens, as relações entre as personagens, os lugares. De modo que a obra nos remete ao desenraizamento e às questões identitárias, em um vaivém entre “estar” e “ser”. O foco da narração é a personagem Gabriela e seus vários deslocamentos espaciais e culturais entre o Chile, a Suécia e o Sudão: “[Katta] Y busqué personas como yo, transitorias. Por eso me gustó Gabriela, siempre de paso, nunca apostando en nada, o más bien, apostando en todo” (DRESDNER, 2012, p. 75).

A obra está composta por 23 capítulos. Em cada capítulo emerge a voz de apenas um narrador. Os capítulos se intercalam entre a voz narrativa de Gabriela e a voz de outro personagem que é o protagonista dos acontecimentos relatados, em um período que vai de 1975 a 1996. Os fatos narrados são construídos pelos fragmentos das memórias dos narradores e, como tal, não obedecem a uma sequência cronológica linear e nem a uma organização rígida. Cabe ao leitor entrelaçar as histórias dos personagens, até completar as lacunas existentes e, assim, dar sentidos às histórias e aos fatos narrados. Todas as narrativas se centram em torno da personagem Gabriela e se dividem em dois momentos. O primeiro conta o período da adolescência da personagem na cidade sueca de Uppsala, onde a família se exila e relata a adaptação da jovem ao novo país, a sua língua e aos seus costumes. Nessa parte, a história de Gabriela é compartilhada pelos amigos bolivianos Lalo e Chino e pela amiga finlandesa, Pirkko, desterritorializados como ela.

O segundo momento do romance retrata a personagem já adulta. Outros personagens também aparecem na narrativa. O pano de fundo dessa parte é a abertura política do Chile; o retorno de algumas personagens exiladas ao país (entre elas a própria Gabriela); o envolvimento delas com a Frente Patriótica Manuel Rodríguez pela libertação do Chile; a participação delas no atentado contra o general Augusto Pinochet, em 07 de setembro de 1986 e a vida que as personagens (principalmente Gabriela) levam no país, após a abertura política. Nessa parte há a mescla de fatos reais com os ficcionais.




Esses dois momentos estão compostos por personagens jovens, oriundos de diversos espaços, ordens sociais, origens étnicas e tradições culturais diversas, com os quais a personagem Gabriela se relaciona, seja no âmbito familiar, amoroso ou de amizade. São sujeitos que, como ela, percorrem os espaços limiars das cidades, dos países e de si mesmos. São *passageiros em trânsito* que, em maior ou menor grau, questionam-se sobre a noção de pertencimento: “¿En qué estoy? Aún atorada en la eterna duda del origen, las raíces, el destierro, etc. Dudas más bien añejas, sin nada nuevo, ni para mí ni para nadie que haya dejado alguna vez su país para irse a otro (DRESDNER, 2012, p. 233).

São sujeitos que exprimem o estranhamento de viver em outra cultura, falarem outra língua, seguirem outros costumes. Vivem em fase de adaptação e em busca constante do sentimento de pertencer a um lugar até se descobrirem como sujeitos traduzidos. Somente a personagem Gabriela circula pelas três culturas presentes no romance – a sueca, a chilena e a africana. Essa mobilidade espacial conduz a personagem aos encontros interculturais que a redefinem como sujeito e contribuem para que, pouco a pouco, transforme-se de sujeito migrante para sujeito nômade, segundo a definição do termo explicitada por Braidotti (2002, p. 10):

Em meu último livro fiz a distinção entre subjetividade nômade e duas outras figurações com as quais é frequentemente – de modo desfavorável – comparada: primeiro o migrante, depois o exilado. O itinerário clássico do migrante é composto por lugares fixos: da “casa” para os países “anfitriões”, em uma série de deslocamentos consecutivos. Argumentei que o migrante – como figura das duras condições econômicas – tende a se apoiar nos valores “natais”, enquanto tenta se adaptar àqueles do ambiente anfitrião (um corte congelado de história). [...] O nômade por outro lado se posiciona pela renúncia e desconstrução de qualquer senso de identidade fixa. O nômade é semelhante ao que Foucault chamou de *contramemória*, é uma forma de resistir à assimilação ou homologação dentro de formas dominantes de representar a si próprio. [...] O estilo nômade tem a ver com transições e passagens, sem destinos pré-determinados ou terras natais perdidas.

No decorrer do romance, o leitor observa que a narrativa da personagem Gabriela não evoca mais o trauma da perda do país de origem e tampouco o “estranhamento” por viver em um país do qual nada conhecia e cujas língua, cultura e tradições diferiam enormemente da sua; mas, ressalta o “desejo de desenraizamento vivido não [mais] como privação, mas como *ethos*” (BERND, 2010, p. 303. Grifo da autora). Enfim, a narradora desprende-se tanto da condição traumática de exilada e da frustrante




necessidade de identificação com os lugares por onde passa, como também da condição de migrante que prevê sempre uma escolha para o lugar aonde vai³ e afirma para si uma subjetividade nômade, desprovida de referenciais fixos e sujeita a constantes reformulações pelos espaços que circula.

Por tal motivo, a narrativa evidencia o deambular da personagem pelos diversos espaços do romance e as contribuições que cada um agrega ao seu ser, mas sempre ratificando o estranhamento que a personagem sente ao circular por eles e o desejo de não fixar-se em nenhum: “Y sentí urgencia por cambiar. No tenía claro específicamente qué, pero si la urgencia. La sentía a diario. Y, a diario recordaba Uppsala” (DRESDNER, 2012, p. 210). Não cria raízes em nenhuma cidade em que se encontra. Após um tempo, sente o desejo de mudar e se coloca novamente em movimento, sabendo qual será o percurso a fazer: voltar às cidades de sua memória, retomando um itinerário que por quantas vezes percorrido, será sempre diferente. Essa noção de percurso já conhecido diferencia, segundo Bernd (2010, p. 302-3), as noções de nomadismo e errância. O nômade sabe para onde vai, conhece o seu percurso, evoca-nas memórias que possui sobre os lugares. Já o errante se desloca a esmo, sempre em frente e em busca do desconhecido. Contudo, ambos rompem com o equilíbrio existente no espaço de chegada, por isso, são considerados nos espaços pelos quais circulam, estrangeiros, tais como Gabriela, considerada estrangeira inclusive no Chile: “Efectivamente ella no entendía: era gringa” (DRESDNER, 2012, p. 225)

Esse sentimento de estranhamento com o espaço está presente em toda a narrativa, levando Gabriela a considerar que o problema está na relação entre ela e os espaços percorridos. Por isso, ao retornar a Uppsala ou a Santiago necessita caminhar pelos espaços cívicos, para tentar reencontrar a cidade e refazê-la em sua memória. Percorre-a, como um *flâuner*, procurando reconhecer a cidade e reconhecer-se nela:

Me he dedicado a recorrer Uppsala – las calles y los lugares con los que He señado durante tres años – y caso todo está igual, como el viejo cine *Fyrisbiografen*, en la calle *St. Olofsgatan*, que ya tiene más de 80 años y donde fui a ver una película anteaayer. O como la fuente de los cisnes, *Svandammen*, que veo desde aquí, por la ventana del café, con el antiguo castillo *Flustret* detrás. Es como si hasta los cisnes fueran los mismos. (DRESDNER, 2013. p. 229. Grifos da autora)

³ Segundo Said (2003) todo indivíduo impedido de voltar a sua terra natal, por quaisquer motivos, é um exilado. Porém, especifica que o exilado é quem foi banido da pátria e está condenado a uma vida infeliz e solitária em outro país. Os emigrados, por sua parte, são aqueles que desfrutam de uma situação ambígua, pois o ato de emigrar é uma escolha pessoal e não uma pena imposta como para os exilados.




Após algumas caminhadas, percebe que a sensação de estranhamento é interna. É dela e não da cidade. Não há um espaço que consiga chamar de “lar” e, por isso, passa a considerar-se “desadaptada, extraña, extranjera” (DRESDNER, 2012, p. 211). Somente no final da narrativa, em seu retorno à Suécia, compreende que não há um lar, pois, os espaços pelos quais passou contribuíram para formar a pessoa que é hoje: um ser traduzido, em que as “rotas”, os itinerários são mais importantes que as raízes, pois lhe permitem manter filiações simultâneas a culturas diversas. Gabriela reconhece-se, assim, como sujeito nômade, cuja construção identitária ocorre no desejo do percurso e não mais na necessidade de caminhar: “¿Qué es lo transitorio en este viaje? ¿Qué es lo permanente? Es imposible saberlo. Porque también eso cambia [...] No todo está definido con anterioridad. También importa lo que uno va eligiendo en el camino” (DRESDNER, 2012, p. 236).

Desse modo, os deslocamentos efetuados ao longo da narrativa produzem mudanças nesse sujeito feminino desenraizado que a cada novo espaço percorrido, constrói uma identidade cada vez mais plural e traduzida em detrimento da identidade de raiz única que possuía ao deixar o Chile. No romance, a construção dessa subjetividade nômade ocorre principalmente por meio do encontro com o Outro feminino, já que “as identidades são construídas por meio da diferença e não fora delas” (HALL, 2000, p. 11). A partir dessa perspectiva, a narrativa relaciona o deslocamento da personagem com as questões de gênero, enfatizando o caráter gendrado da nova diáspora contemporânea. Desse modo, a autora explora a literatura como uma prática política e social que visibiliza a mulher como parte constitutiva da sociedade cosmopolita contemporânea. Para a crítica feminista Avtar Brah (2011), a participação da mulher na sociedade contemporânea, seu papel como sujeito atuante e sua participação nos deslocamentos nacionais e transnacionais é um dos elementos diferenciadores dos deslocamentos anteriores para os de agora, o que a teórica denomina como feminização da diáspora:

[...] las mujeres se han convertido en figuras emblemáticas de los regímenes contemporáneos de acumulación. No sorprende, por lo tanto, que las mujeres constituyan un segmento creciente de las migraciones en todas las regiones y en todos los tipos de migración. (BRAH, 2011, p. 210)


O romance centra a narrativa em torno dos deslocamentos da personagem Gabriela, mas também dá voz a outras narradoras que contam parte de suas vidas



entrelaçadas a de Gabriela, expandindo o espaço do romance para além das fronteiras nacionais das personagens. São seis personagens femininas, além de Gabriela, que narram suas histórias em capítulos próprios: Pirkko, finlandesa; Katta, sueca; Eugênia e Andrea, chilenas e Zhara e Azieb eritreias. Não sabemos se por intencionalidade, mas são duas narradoras para cada espaço que a personagem Gabriela percorreu: Pirkko e Katta na Suécia (ainda que essa última tenha vivido um período no Chile); Eugênia e Andrea no Chile e Zhara e Azieb no Sudão (ainda que Azieb tenha sua história no Sudão narrada a partir da Itália, país em que vive). Assim, as histórias dessas personagens estão relacionadas aos espaços pelos quais Gabriela circulou e, no romance, objetivam mostrar as dificuldades e as especificidades da vivência de cada uma pelos lugares em que passaram. No romance, essa pluralidade de visões ratifica o fato de que a condição feminina é sempre plural e a vivência feminina difere de uma mulher para outra, pois variáveis como raça, etnia, classe, e orientação sexual contribuem para diferenciações importantes dentro do próprio gênero.

Nos capítulos narrados por Gabriela apenas sabemos a respeito dessas personagens, algumas vezes desde uma visão ampla e estereotipada. Contudo, o romance amplia essa perspectiva ao dar voz às personagens para relatarem, desde a sua própria ótica e com sua própria voz, os deslocamentos espaciais e culturais pelos quais passaram e que contribuíram para serem as mulheres que são no momento presente da narração. Os diversos deslocamentos sofridos pelas personagens fazem com que haja uma renegociação das relações de gênero e também das de poder e, conseqüentemente, uma renegociação identitária. Nesses capítulos, as protagonistas relatam como passaram de um processo de silenciamento frente à opressão para sujeitos com voz e direitos.

Essas personagens relatam as angústias, os medos, as dificuldades que passaram no seu próprio país e no país de chegada e o processo de superação que contribuíram para que mudassem a sua maneira de “ser”. Os relatos se centram nos acontecimentos que culminaram com o deslocamento espacial e as estratégias de resistência que criaram e levaram à reconstrução identitária de cada uma: o momento em que enfrentaram a si mesma ou ao Outro opressor (seja na figura dos militares da ditadura; do marido ou de outra mulher) e que contribuíram para transformá-las nas mulheres que são: fortes, independentes e sem medo da figura opressora. Aprenderam a ser elas mesmas, a contarem consigo mesmas, e não dependerem de qualquer figura protetora (seja ela homem ou mulher) para ampará-las e dizerem como devem atuar: aprenderam que são



responsáveis pelo próprio destino. Sob esse prisma, o romance constrói um posicionamento crítico sobre o lugar da mulher na contemporaneidade e relaciona o atravessar territórios com o processo de reconstrução identitária das personagens:


Esta sociedad y su gente se parecen tan poco a todo lo que he conocido hasta ahora, que me ha permitido ver las cosas con distancia, toda mi vida, la parte de Chile, la de Suecia, y desde puntos de vistas nuevos, sin la carga de sentimientos que tenía antes. Me he sentido más tranquila, más libre para ser yo misma, sin tener que responder a las expectativas de nadie. (DRESDNER, 2012, p. 105)

Na narrativa, a discussão sobre a feminização da diáspora está nitidamente marcada pelas diferenças ideológicas, sociais e culturais em relação às questões entre os gêneros e dentro do próprio gênero feminino. A diferença entre os gêneros se centra nas discussões sobre a submissão da mulher à voz masculina e a posições consideradas “machistas” dos homens chilenos e eritreus que consideram como lugar da mulher o espaço privado e o do homem, o espaço público:

Eso se pasó con Francisco: Él quería que yo me quedara a cargo de los detalles domésticos –aseo, loza, ropa, compras, etc. – para que él pudiera dedicarse a la “revolución”. Incluso cuando había reuniones en nuestro departamento, él se incomodaba si yo opinaba. (DRESDNER, 2012, p. 79)

Dentro do próprio gênero, a diferença se centra dentro de duas perspectivas. A primeira, a diferença, apenas aludida e não aprofundada no romance, entre o comportamento social e sexual das mulheres consideradas do “primeiro mundo” e as “do terceiro”: “En Italia siempre hablan de la opresión que los hombres ejercen sobre las mujeres en el Tercer Mundo, pero yo pienso que allá son las mujeres que más oprimen a las mujeres” (DRESDNER, 2012, p. 97). E a segunda, que ocorre a partir uma discussão mais aprofundada no romance pela personagem Gabriela, sobre a diferença entre o comportamento das mulheres ocidentais e das orientais, em especial as eritreias. Essa discussão se centra no espaço do Sudão, país onde a personagem Gabriela viveu durante quase um ano com o namorado Medhani e conviveu com a mãe dele, Zhara, eritreia exilada nesse país e a irmã Azieb, que saiu do Sudão e migrou para a Itália. A discussão sobre a diferença cultural se centra principalmente no ritual da circuncisão feminina, na submissão da mulher à voz masculina e na invisibilidade social da mulher nos espaços públicos e privados:

Nadie espera que te comportes como una eritreana, si no, no podrías salir y te quedarías encerrada en la casa todos los años de tu vida,




cuidando a tu marido, a tus hijos, a tus padres, a tus hermanos solteros, a tus suegros (DRESDNER, 2012, p. 91).

Essa dicotomia mulher ocidental versus oriental é umas das oposições mais marcantes dentro dos estudos do feminino e sugere as dificuldades de se chegar às diversidades do Outro, em especial, à heterogeneidade de mulheres situadas no contraponto do horizonte cultural ocidental. Por isso, ao olhar para a mulher oriental, o feminino ocidental primeiramente destaca a diferença - o Nós versus o Elas – para depois procurar as semelhanças. No romance, as diferenças são tão acentuadas pela voz da personagem Gabriela, que ela não vê semelhanças e *apaga* as marcas identitárias das personagens Zhara e Azieb como indivíduo, para agrupá-las apenas com relação à etnia. No capítulo em que Gabriela narra o encontro com a mãe e a irmã de Medhani, não há menção de nenhum dos traços característicos dessas personagens que possam individualizá-las como sujeitos. Suas identidades são praticamente invisibilizadas pelo “olhar” de Gabriela que as vê apenas como “diferentes” de si, em uma cultura que não entende: “Y claro, antes de casarte, tendrías que pasar por el ritual de la circuncisión, como lo hacen muchísimas mujeres eritreana – agregó. Me pareció inhumano y moralmente asqueroso” (DRESDNER, 2012, p. 92).

Nos capítulos que correspondem as duas personagens eritreias, vemos a contraposição à visão cultural estereotipada apresentada anteriormente por Gabriela. Nos capítulos em que cada personagem relata as suas vivências, elas reconstruem a identidade delas por meio de experiências afirmativas e valorativas dentro de suas próprias culturas, dialogando com a cultura ocidental (diálogo que Gabriela não estabeleceu em seu relato da cultura eritreia)⁴. De modo que, ao final de cada relato, encontramos-nos com outra visão das personagens. Elas se mostram como mulheres fortes que, a sua maneira, enfrentaram os preconceitos de gênero impostos tanto pelos homens quanto pelas próprias mulheres para invisibilizar o que elas são: mulheres, negras e africanas.

No capítulo em que Zhara conta sua história, vemos uma mulher independente que se exilou no Sudão para poder administrar os negócios da família, que lutou para se manter livre da dominação masculina (na figura do pai) e para livrar os seus filhos

⁴ A personagem Gabriela não é capaz de “dialogar” com as diferenças culturais existentes entre ela e as mulheres eritreias. O capítulo no qual Gabriela narra suas experiências com a cultura eritreia se intitula “Preciso de um poco de modernidad”, pois, para personagem, essa cultura ainda se encontrava na Idade Média.



também dessa dominação, permitindo que fossem para o estrangeiro. Seu relato mostra como se utiliza de subterfúgios, não detectados pelo poder masculino hegemônico, para manter as tradições eritreias e, ao mesmo tempo, desconstruir a identidade essencialista que a cultura hegemônica lhe impõe. A voz de Zhara no romance ressignifica a identidade feminina construída para ela pela personagem Gabriela.


A mesma ressignificação ocorre quando Azieb narra a sua história. O relato de Gabriela constrói a figura da irmã de Medhani baseada em estereótipos culturais ocidentais: “Ella era muy callada [...] Era muy bonita, como esas modelos africanas famosas” (DRESDNER, 2012, p. 87). No romance, o relato da personagem sobre si mesma desconstrói esse estereótipo e revela uma mulher que saiu do seu país de origem e migrou para a Itália para poder transformar-se de objeto (como eram vistas as mulheres em sua cultura) a sujeito com direitos. Contudo, ao migrar, descobriu que precisava enfrentar outro tipo de imposição dos papéis de gênero diferentes daqueles com os quais estava habituada: a opressão das mulheres brancas, ocidentais e europeias que a reduziam apenas a “mulher africana”, pois não se detinham nas especificidades de sua identidade cultural:

¿Qué sabes tú de las mujeres de donde yo vengo? – le repito a Francesca.

–Bueno, sé que las educan para ser buenas esposas y tener muchos hijos –respondió-. Que los matrimonios son arreglos entre las familias y que no pueden andar solas en la calle. Todo el mundo sabe que es así en África. Pero parece que tú no fuiste muy bien educada. – Eres muy ignorante, respondí-. No toda África es igual. (DRESDNER, 2012, p. 95)

Esses conflitos dentro do próprio gênero contribuem para as personagens perceberem que as suas identidades se (re)constróem nos entre-lugares gerados pelos contatos espaciais e culturais entre elas próprias e o Outro. É nesse espaço da diferença em que as personagens se voltam para si mesmas e se compreendem.

O romance, desde o seu título, assume que na sociedade contemporânea tudo é transitório. Nessa transitoriedade, a identidade das personagens também está em constante devir: se constrói nos diversos deslocamentos, encontros e desencontros culturais pelos quais passam. Suas identidades correspondem às construídas a partir de um contínuo processo de readequação e readaptação às diversas culturas pelas quais transitam. Não mais se incorporam à nova cultura e, tampouco, abandonam a de origem, mas criam uma terceira e, nos interstícios das duas, não há o privilégio de um espaço



sobre o outro, mas a interação entre eles. Nesse espaço “entre”, aprendem a traduzir e a negociar com as culturas e a operar em um código plural, conscientes da hibridez cultural e das heterogeneidades presentes em seu ser. Criam para si uma identidade traduzida que ocupa um espaço marcado pelo entre-lugar e pelo trânsito. Essa identidade é a das personagens descentradas e moventes que fazem parte do romance.

Como consequência desses inúmeros deslocamentos, a personagem Gabriela, bem como as demais personagens femininas, compreende o sentimento de ausência e falta que durante tanto tempo acompanhou: a necessidade de estar sempre em movimento. O seu ir e vir expressa não mais a necessidade de deslocar-se, mas o desejo de mudanças sucessivas que caracterizam uma subjetividade nômade. No transcorrer da narrativa compreende como passa de sujeito migrante a nômade: ao invés de raízes cria rotas, percursos, que inviabilizam o sentimento de pertença. Compreende que o pertencimento é ilusório, pois o “lar” não é um lugar fixo, mas sim aquele onde está.

Referências

BERND, Zilá. Nomadismo. In: ____ (org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010. p. 301-16.

BRAH, Avtar. *Cartografias de la diáspora*. Identidades en cuestión. Trad de Sergio Ojeda. Madrid: Traficantes de sueños, 2011.

BRAIDOTTI, Rosi. Diferença, diversidade e subjetividades nômades. *Labrys*. Estudos feministas. Brasília/UNB, num.1-2, junho-dezembro 2002. Disponível em: <http://www.unb.br/ih/his/gefem_>. Acesso em: 25 mar. 2013.

DRESDNER, Rossana. *Pasajeros en tránsito*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2012.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). *Identidade e diferença*. A perspectiva dos Estudos Culturais. 15 ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2014. p. 103-33.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. de Pedro Maia Soares. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

TORO, Fernando de. El desplazamiento de la literatura, la literatura del desplazamiento y la problemática de la identidad. *Extravío*. Revista electrónica de literatura comparada, núm.5. Universitat de València, 2010. Disponível em: <<http://www.uv.es/extravio>>. Acesso em: 05 ago. 2012.

LENDO AS ADOLESCENTES TOMBOYS DE CARSON MCCULLERS EM DIÁLOGO COM A TEORIA MIMÉTICA DE RENÉ GIRARD

Júlia Reyes (UERJ)¹

Resumo: Neste trabalho, proponho uma leitura de produções da escritora estadunidense Carson McCullers (1917-1967) com enfoque em suas personagens *tomboys*, analisando as dificuldades vivenciadas pelas principais protagonistas da autora: meninas pré-adolescentes. Estabeleço um diálogo entre a ficção de McCullers, a discussão sobre o gênero proposta por Judith Butler (1956 -) e a teoria mimética desenvolvida pelo pensador francês René Girard (1923-2015).

Palavras-chave: Carson McCullers; tomboy; gênero; René Girard; bode expiatório

Michelle Ann Abate, em *Tomboys: a literary and cultural history* (2008) descreve diversos contextos sócio-culturais e significados que a palavra *tomboy* adquiriu desde sua origem no século XVI até o século XX nos Estados Unidos. Segundo Abate (2008), a primeira aparição do termo *tomboy* no dicionário Oxford (*Oxford English Dictionary*) define *tomboy* como “A rude, boisterous or forward boy”², ou seja, um garoto rude (*rude*), alegre (*boisterous*) e *forward*, que significa “*bold or overfamiliar in manner*”³, ou seja, corajoso⁴ (*bold*) ou uma pessoa que se comporta ou fala de modo inapropriadamente informal⁵ (*overfamiliar*).

Na década de 1570, *tomboy* passa a caracterizar não só garotos, mas garotas. No entanto, se as conotações de *tomboy* para qualificar meninos remetiam ao contexto de brincadeiras inocentes, passam a significar “a bold, immodest woman”, uma mulher corajosa e não modesta, segundo o dicionário Oxford (211) (ABATE, 2008, p. xiii). Já no final da década de 1590, e início de 1600, o termo passa por uma terceira transformação e converte-se em seu significado atual, “a girl who behaves like a spirited or boisterous boy; a wild romping girl; a hoyden⁶” (OED, 212) (ABATE, op. cit, p. xiii), ou seja, uma garota que se comporta como um garoto espirituoso ou alegre, selvagem, fanfarrona.

¹ Graduada em Letras (USP), mestre em Letras (UFSJ). E-mail: ilhadhortela@gmail.com


² No original: “The first listing in the Oxford English Dictionary defines “tomboy” as “A rude, boisterous or forward boy (...)” (ABATE, 2008, p.xiii)

³ English Oxford living Dictionaries. Fonte: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/forward> Acesso 19/07/2017

⁴ English Oxford living Dictionaries. Fonte: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/bold> Acesso: 20/07/2017.

⁵ English Oxford living Dictionaries. Fonte: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/overfamiliar> Acesso: 20/07/2017.

⁶ Na introdução de *Tomboys: a literary and cultural history* (2008), Michelle Ann Abate aponta que a palavra *hoyden* foi substituída pela palavra *tomboy* e além de ter passado por diversos significados, estava mais atrelada à falta de modos e de educação do que a papéis de gênero femininos (ABATE, 2008, p.xiv).




O prefixo “tom” está associado a uma série de significados: pode ser uma gíria comum para designar prostituta (OED 207) (ABATE, op. cit., p.xiv), e foi usado para significar predadores sexuais masculinos (*tom cats*), palhaços (*tom fools*) e lésbicas (*tommy girls*). As diversas conotações de *tomboy* aparecem em diferentes contextos sócio-culturais na mídia, no cinema e na literatura.

O termo *tomboy* origina-se no século XVI (ABATE, 2008, p.xiii), mas aparece na segunda metade do século XIX, criado a partir de preocupações com a saúde deplorável de mulheres brancas da classe média e alta. Narrativas escritas por mulheres e voltadas para leitoras apresentavam jovens garotas como protagonistas. Como exemplo de tais histórias, temos Louisa May Alcott com *Little Women* (1868), Elizabeth Stuart Phelps, com *Gypsy Breynton series* (1866-1867) e Susan Coolidge com *What Kate Did* (1872). A época de ouro da literatura de *tomboys* é identificada por Christian McEwan e Elizabeth Segel como o período que cobre do final da Guerra Civil até o meio da era da Depressão (ABATE, op. cit., p.xv). Desse período temos a publicação do já citado *Gypsy Breynton* (1866), de Elizabeth Stuart Phelps, *Roller Skates* (1936), de Ruth Sawyer Newberry, *Rebecca of Sunnybrook Farm* (1903), de Kate Douglas Wiggin, *Caddie Woodlawn* (1935) de Carol Ryrie Brink e *Little House books* (1932-1943) de Laura Ingalls Wilder (ABATE, op. cit., p.xv).

Em linhas gerais, as características que a maioria dos estadunidenses entende por *tomboy* incluem gostar de brincar em espaços abertos, especialmente com atividades atléticas, um espírito corajoso e independente e uma tendência de vestir roupas masculinas e de adotar um apelido masculino (ABATE, 2008, p.xvi). Outra característica marcante é a ausência da mãe, presente em livros como *The Wilde, Wilde World* (1850), de Susan Warner, com a protagonista Nancy Vawse, a protagonista Frankie Adams, a *tomboy* de *The Member of the Wedding* (1946), de Carson McCullers e “Stout” Finch, personagem de *To Kill a Mockingbird* (1960), de Harper Lee.

Michelle Ann Abate (2008) destaca que a força, a independência e a assertividade são valorizadas nas garotas jovens, mas não são qualidades igualmente valorizadas nas mulheres adultas (ABATE, 2008, p. xix). Algumas décadas após a emergência do fenômeno das *tomboys*, temos a criação de outro fenômeno, chamado “*tomboy taming*”, ou seja, domesticação das *tomboys*. Esperava-se que as jovens garotas abandonassem seus hábitos de *tomboy* quando chegassem à adolescência ou à alta puberdade, mas o




motivo mais óbvio para deixar de ser *tomboy* era casar-se e tornar-se mãe (ABATE, op. cit., p. xix). No final da primeira guerra mundial, as mulheres estavam votando, bebendo e fumando e lutando por determinados campos de trabalho (ABATE, op.cit.,p.x). Além disso, o movimento LGBTQ e a emergência da teoria *queer* na segunda metade do século XX fortalecem a conexão entre *tomboys* e lesbianismo. Diversas *pulp novels* de 1950 e 1960 apresentaram diversas personagens que além de ter traços de *tomboy* eram também lésbicas (ABATE, op. cit., p.xxi). Escritoras afro-americanas, latinas e ázio-americanas também criaram protagonistas rebeldes como Harriet Wilson com *Our Nig* (1859), Maxine Hong Kingston com *The Woman Warrior* (1975), Jamaica Kincaid com *Annie John* (1982) e Sandra Cisneros com *The House on Mango Street* (1984). Segundo Abate (2008), muitas jovens que insistiam em continuar usando apenas roupas consideradas masculinas, adotando uma identidade de garoto, ou que se recusavam a deixar seus hábitos de *tomboy* depois da puberdade era punidas e com o advento da *Gender Identity Disorder* (Transtorno de Identidade de Gênero) eram até mesmo patologizadas (ABATE, 2008, p.xxiii).

Neste artigo, meu foco não será discutir a cirurgia de mudança de sexo e as demais questões de gênero que estão sendo debatidas na arena política e na mídia atualmente e que merecem a devida atenção. Pretendo recuperar as protagonistas *tomboys* de Carson McCullers relacionando *tomboys* e violência de gênero usando um comentário da teórica pós-estruturalista estadunidense Judith Butler, que esboça uma reflexão sobre a relação entre gênero, heteronormatividade, coerção, violência, e adiciono os temas de vitimização e bode expiatório da perspectiva girardiana.

A escritora estadunidense Carson McCullers (1918-1967) nascida em Columbus, Georgia publicou seu primeiro romance com apenas vinte e três anos, *The Heart is a Lonely Hunter* (1940)- obra que conquistou sucesso de público e de crítica nos Estados Unidos. A autora escreveu também outras obras que, como seu primeiro romance, apresentam personagens *tomboys*: a novela *The Ballad of the Sad Café* (1943) e o romance *The Member of the Wedding* (1946).

No romance *The Heart is a Lonely Hunter*, temos a personagem Mick Kelly, uma garota apaixonada por música, aventureira e solitária. Em *The Ballad of the Sad Café*, encontramos a srta. Amelia Evans, uma *tomboy* adulta, que além de proprietária de uma destilaria conhecida por fabricar um uísque memorável, era comerciante e preparava




remédios caseiros para a comunidade. Já em *The Member of the Wedding*, Frankie Adams é uma pré-adolescente *tomboy* solitária que passa um longo verão na companhia de seu primo John Henry West e Berenice Sadie Brown, a empregada doméstica de sua casa, conversando e jogando cartas com os dois.

Muitos críticos e críticas analisaram suas personagens *tomboys* a partir de perspectivas variadas. Uma simples descrição da personagem Amélia Evans de *The Ballad of the Sad Café* demonstra o quanto uma personagem *tomboy* adulta pode ser expressiva e suscitar reflexões em seus leitores e leitoras sobre a possibilidade de autonomia das mulheres. Vejamos a citação abaixo:

Nem sempre a casa foi um Café. A srta. Amélia herdou-a de seu pai, e no começo era um armazém de comestíveis, adubo e artigos tipo farinha e fumo. A srta. Amélia era rica. Além do armazém, tinha uma destilaria a cerca de cinco quilômetros do lugar e vendia o melhor uísque da região. Era uma mulher morena e alta, com ossos e músculos de homem. Seus cabelos eram curtos, puxados para a nuca, o rosto queimado pelo sol tinha uma expressão tensa e selvagem. Poderia até ter sido bonita quando moça, se não fosse ligeiramente estrábica. Muitos a cortejaram, mas a srta. Amélia não se importava com o amor dos homens: era uma pessoa solitária. Seu casamento fora diferente dos outros casamentos da região – um estranho e perigoso casamento que durou apenas dez dias e deixou toda a cidade surpresa e escandalizada. À exceção daquele casamento, a srta. Amélia sempre viveu só. Muitas vezes passava noites inteiras em sua cabana do pântano, vestida com um macacão e botas de borracha, observando silenciosamente o fogo lento da destilaria. (MCCULLERS, 1993, p. 16)

Com a novela *The Ballad of the Sad Café*, McCullers inventa uma *tomboy* adulta, uma figura difícil de imaginar nos dias atuais fora de centros urbanos: a srta. Amélia Evans. Trata-se de uma mulher independente e solitária que fabrica uísque, elabora remédios caseiros para a população, vende produtos em seu armazém, planta cana-de-açúcar, cultiva mel, faz obras e reformas, entra em litígios, ou seja, executa atividades pouco associadas às mulheres, com exceção da fabricação de remédios caseiros. Como carpinteira, comerciante ou fabricante de uísque, a srta. Amélia impressionou leitores e críticos de McCullers por décadas a fio.⁷ Passo então à primeira *tomboy* de McCullers: Mick Kelly.

⁷ Entre texto significativos sobre as personagens *tomboys* de Carson McCullers, destacam-se *Strange bodies: gender and identity in the novels of Carson McCullers* (2003), de Sarah Gleeson-White, *Sacred*




Em seu primeiro romance, *The Heart is a Lonely Hunter* (1940), a escritora americana apresenta Mick Kelly: uma garota pré-adolescente que vestia shorts e camiseta, usava os cabelos curtos e ao invés de sonhar com príncipes encantados, passava grande parte do tempo explorando a cidade e pensando em música. Mick Kelly precisa cuidar de seu irmãos Bubber e Ralph, mas arruma tempo para deixá-los um pouco e explorar lugares novos. Logo no início do capítulo três, centrado nela, Mick sobe no telhado de uma casa em construção. A imagem de uma jovem parada em cima do telhado de uma casa evoca a liberdade e o espírito aventureiro de uma *tomboy*. Depois de abrir os braços em cima do telhado e de sentir vontade de cantar, mas permanecer muda, Mick percebe que suas solas do sapato estavam escorregadias e decide sentar montando de pernas abertas no topo do telhado. Sozinha, ela aproveita para pensar um pouco e fuma um cigarro, fantasiando que seria famosa:

Talvez virasse uma grande inventora. Inventaria rádios bem pequenininhos, do tamanho de ervilhas, que as pessoas pudessem levar para tudo quanto fosse lugar e enfiar dentro dos ouvidos. E também máquinas voadoras que as pessoas pudessem amarrar nas costas feito mochilas e sair voando com elas pelo mundo inteiro. Depois disso, seria a primeira pessoa do mundo a construir um túnel gigantesco que atravessaria o planeta até a China, e aí as pessoas iam poder descer pelo túnel em balões bem grandes. Essas seriam as primeiras coisas que ela ia inventar. Já estava tudo planejado. (MCCULLERS, 2007, p.49)

Além dos sonhos de virar uma inventora e construir um grande túnel, Mick Kelly possui uma ligação com a música. Carson McCullers tocou piano durante sua pré-adolescência antes de decidir-se pela literatura. Talvez ela tenha percebido que seus problemas de saúde e seu nível de performance possivelmente não conspirariam a favor de uma carreira de pianista concertista. Ainda assim, algumas personagens de McCullers possuem uma forte relação com a música, como Mick Kelly em *The Heart is*

Groves and Ravaged Gardens: The Fiction of Eudora Welty, Carson McCullers and Flannery O'Connor (1985) de Louise Westling. Entre os artigos com análises feministas destacam-se [A feminist reading: McCullers's *Heart is a Lonely Hunter*] de Gayatri Chakravorty Spivak (1979-80), reimpresso de "Three Feminist Readings: McCullers, Drabble, Habermas" *Union Seminary Quarterly Review* 35. 1&2 (1979-80), e inserido em *Critical Essays on Carson McCullers* (1996), bem como "Tomboys and Revolting Femininity", de Louise Westling, reimpresso no já citado *Sacred Groves and Ravaged Gardens: The Fiction of Eudora Welty, Carson McCullers and Flannery O'Connor* (1985) e "Fighting for life" de Sandra Gilbert e Susan Gubar, também presentes em *Critical Essays on Carson McCullers* (1996).



a *Lonely Hunter*, a aluna de piano Frances Bienchen do conto “Wunderkind”⁸ e a professora de piano e compositora Madame Zilensky do conto “Madam Zilensky and the King of Finland”⁹. Em *The Heart is a Lonely Hunter*, Mick Kelly tem uma ligação bem definida com a música, como podemos perceber em trechos como o seguinte:


Era engraçado, mas quase o tempo todo havia alguma música tocando lá no fundo de sua cabeça, uma composição para piano ou algum outro tipo de música. Não importava o que estivesse fazendo ou pensando, ela quase sempre ouvia alguma música na sua cabeça. A Srta. Brown, uma das hóspedes que moravam com eles, tinha um rádio no quarto dela, e Mick havia passado todas as tardes de domingo do inverno anterior sentada na escada, ouvindo os programas do rádio. As músicas que tocavam nesses programas provavelmente eram composições clássicas, mas era delas que Mick se lembrava melhor. Havia um compositor em especial cuja música deixava seu coração apertadinho toda vez que ela ouvia. Às vezes, a música desse compositor era como pedacinhos coloridos de açúcar-cândi, e outras vezes era como a coisa mais triste e suave que ela já tinha imaginado na vida. (MCCULLERS, 2007, p.49-50)

É evidente que há semelhanças entre a srta. Amélia Evans e Mick Kelly. O espírito independente, empreendedor e conquistador bem concretizado em Amélia, com sua destilaria, suas plantações, suas riquezas, ainda está germinando em Mick Kelly, nas subidas no telhado e nas fantasias de ser famosa. Nota-se que a fama viria ao inventar mini-rádios portáteis e máquinas voadoras no formato de mochilas para que as pessoas pudessem sair voando, ou seja, na medida em que Mick desenvolvesse suas capacidades e explorasse o mundo físico trazendo novas invenções às pessoas. Mick Kelly tem uma forte ligação com seu potencial artístico visível em sua paixão pela música, na vontade de ter um piano e de inventar composições. Assim, as personagens *tomboys* de Carson McCullers sugerem modelos de personagens femininas que realizam ou sonham realizar ações concretas no mundo, e que não ficam mergulhadas em devaneios românticos e sonhos de casamento. Recusam, portanto, a realização pessoal pautada *exclusivamente* em uma vida doméstica ou *exclusivamente* na esfera das relações amorosas.

Frankie Adams, a personagem principal de *The Member of the Wedding* também é uma *tomboy* solitária que sonha participar de algum clube e ser acolhida por algum

⁸ MCCULLERS, Carson. “Wunderkind.” In: **Collected Stories of Carson McCullers**. New York, Houghton Mifflin Company, 1987, p.58-70.

⁹ MCCULLERS, Carson. “Madame Zilensky and the King of Finland” In: **Collected Stories of Carson McCullers**. New York, Houghton Mifflin Company, 1987, p.110-118.




grupo. Grande parte do romance se passa na cozinha da casa de Frankie, onde ela, seu primo John Henry West e a empregada negra Berenice Sadie Brown conversam. Na passagem a seguir, os três falam sobre como seria o mundo na visão de cada um deles. O mundo de Frankie se parece com as fantasias de tornar-se inventora de Mick Kelly, implicando aventura e exploração do mundo. McCullers adiciona ainda uma perspectiva sobre o tema do gênero e a possível liberdade que as pessoas teriam a respeito dele usando a imaginação de Frankie e a de John Henry:

Mas o mundo da velha Frankie era o melhor de todos os três mundos. Concordava com Berenice quanto às principais leis da criação dela, mas acrescentava muitas coisas: um avião e uma motocicleta para cada pessoa, um clube mundial com certificados e insígnias, e uma lei da gravidade melhor. Não concordava inteiramente com Berenice quanto à guerra, e, algumas vezes, dizia que colocaria uma ilha da Guerra no mundo, para onde as pessoas pudessem ir, se desejassem, a fim de lutar ou doar sangue, e aonde ela talvez fosse, por algum tempo, como parte da Companhia Feminina do Exército na força aérea. Também mudaria as estações, tirando o verão e acrescentando muita neve. Fez planos para as pessoas poderem no mesmo instante se transformar de meninos em meninas, e vice-versa, todas as vezes que tivessem vontade. Mas Berenice argumentava com ela quanto a isso, insistindo que a lei do sexo humano estava perfeitamente correta do jeito que era, e não poderia ser melhorada de maneira alguma. John Henry West, a essa altura, não deixava de dar sua opinião, achando que as pessoas deviam ser metade menino e metade menina, e, quando a velha Frankie ameaçava levá-lo para a feira e vendê-lo ao Pavilhão dos Monstros, só fechava os olhos e sorria.

Então, os três ficavam sentados ali, à mesa da cozinha, e criticavam o Criador e o trabalho de Deus. Algumas vezes, suas vozes cruzavam-se e os três mundos se entrelaçavam. O deus todo-poderoso John Henry West. O deus todo-poderoso Berenice Sadie Brown. O deus todo-poderoso Frankie Adams. Os mundos, no fim de longas tardes rançosas. (MCCULLERS, 1993, p.93-94, grifos meus)

Os trechos citados anteriormente são exemplos do mundo ficcional de Carson McCullers e mostram personagens *tomboys* que exploram qualidades e atitudes nem sempre exploradas na mídia, no cinema e na literatura: aventurar-se no mundo, explorando-o e melhorando-o através de invenções e ações concretas. McCullers destaca não um mundo subjetivo de fantasias românticas que com frequência foi relacionado às mulheres, mas um cenário de possíveis conquistas, com personagens que desejam fazer invenções que mudem a vida das pessoas e desenvolver e ampliar o




próprio potencial artístico. Mick Kelly quer ser inventora e sonha ter um piano, Amélia Evans domina a carpintaria, planta cana de açúcar, cultiva mel, fabrica remédios caseiros a partir de ervas e sabe enriquecer e manter seu patrimônio de forma independente e Frankie Adams escreve peças de teatro e sonha com um mundo diferente do que Deus criou, um mundo em que tornar-se menino ou menina fosse algo fácil e reversível, questão que nos remete aos debates sobre o gênero da atualidade.¹⁰

A literatura com *tomboys* levanta questões como: 1) a necessária adequação que as garotas pré-adolescentes *tomboys* precisam fazer quando se confrontam com as transformações em seus corpos, o crescimento dos pêlos, dos seios e a saída da pré-adolescência para a adolescência 2) a sexualidade e suas possibilidades e 3) as necessidades de adequação ao gênero *feminino* e o que essa transformação impõe às mulheres em um âmbito social e cultural, mas também físico e psíquico.

Tais questões são extensamente discutidas por diversas críticas da ficção de McCullers. Neste artigo, além de apresentar trechos sobre suas personagens que evocam representações femininas interessantes, busco criar um diálogo entre tais personagens *tomboys* e a perspectiva da teoria mimética proposta pelo teórico francês René Girard (1923-2015). Para isso, recupero uma fala da teórica Judith Butler (1956 -) que discute a questão de gênero e a questão da violência. Durante uma entrevista, Judith Butler, autora de *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), traduzida por Renato Aguiar como *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (Civilização Brasileira, 2017) relata em uma entrevista:

“Tem uma história que veio a público, acho que oito anos atrás. Um jovem que viva em Maine, ele andava nas ruas nesta pequena vila onde ele viveu sua vida toda. E ele caminhava, andava, como a gente diz, rebolando, mexendo os quadris para um lado e para o outro, balançando, de um jeito “feminino”. E ele cresceu, ficou mais velho, com quatorze, dezesseis anos e seu jeito de caminhar rebolando ficou mais pronunciado e ele se tornou mais dramaticamente feminino. E ele começou a ser humilhado pelos meninos da cidade em que vivia. E então logo dois ou três meninos interromperam seu caminho e começaram a brigar com ele e então atiraram ele da ponte e o

¹⁰ A violência de gênero - a violência que um indivíduo infringe a outro porque esse outro não está de acordo com os pressupostos de masculinidade ou feminilidade que o agressor estipula para si - significa tratar o outro como objeto e não como sujeito e aplicar uma punição moral através de mais violência. Trata-se de reconhecer que pessoas podem se tornar vítimas e bodes expiatórios de seu grupo social também por questões de gênero e que a literatura de McCullers desafia noções de gênero restritivas impostas às mulheres adolescentes ao criar adolescentes saudáveis, artísticas e conquistadoras.




mataram. Então nós temos que nos perguntar: por que alguém é morto pelo jeito que anda? Por que este jeito de caminhar é tão perturbador para os outros meninos que eles sentiram que deveriam negar essa pessoa, eles deveriam apagar os vestígios desta pessoa, eles deveriam parar aquele andar de qualquer jeito. Eles deveriam erradicar a possibilidade daquela pessoa andar novamente. Parece para mim que nós estamos falando de um extremo e profundo pânico ou medo, de uma ansiedade que está presa às normas de gênero. É como se alguém dissesse: “você deve respeitar as normas da masculinidade, pois, do contrário, você morrerá.” “Eu mato você agora porque você não me respeita”. Nós temos que começar a questionar qual é a relação entre se submeter, se adequar à norma de gênero e coerção.”¹¹

Qual a relação entre *tomboys*, gênero e violência? O comentário de Judith Butler sobre um adolescente assassinado em Maine relata que ele acabou sendo jogado de uma ponte por mancar de um modo considerado “feminino”. Esse episódio revela ansiedades e expectativas a respeito da conformidade das pessoas a certas expectativas sociais ligadas ao gênero masculino ou feminino e nos impele a pensar a relação de tais expectativas sociais com a violência. A própria Carson McCullers passou por episódios de violência de gênero, como relata sua biógrafa Virginia Spencer Carr em *The Lonely Hunter: a biography of Carson McCullers* (2003). Carson McCullers, desde adolescente, desafiava expectativas sociais referentes ao seu gênero ao escapar da cidade para beber cerveja ou ao adotar vestimentas que faziam com que ela fosse acusada de excêntrica e *freak*, como comentado em sua principal biografia:

(...) Muitos dos colegas de *high school* consideravam-na excêntrica. Ela geralmente se sobressaía em uma multidão porque ela usava ser diferente. Suas saias e vestidos eram sempre um pouco mais longos do que as vestidas pelas garotas populares cujos clubes e panelinhas ofereciam-lhe prestígio entre seus pares. Ela também usava tênis sujos ou mocassins marrons de escoteira quando as outras garotas estavam usando calças justas com saltos estilosos. Quando Carson era mais jovem, algumas das garotas se reuniram em pequenos aglomerados de feminilidade e atiraram pedras nela quando ela caminhava por perto, rindo alto à parte e lançando a longa distância rótulos descritivos tais como “estranha”, “esquisita” e “gay”¹² (CARR, 2003, p.29)

¹¹ Judith Butler, depoimento em vídeo. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=x1A31NX5MM>
Acesso: 20/07/2017.


¹² No texto original: Most of Carson’s high school classmates thought her eccentric. She usually stood out in a crowd because she dared to be different. Her skirts and dresses were always a little longer than those worn by the popular girls whose clubs and cliques gave them prestige among their peers. She also wore dirty tennis shoes or brown Girl Scout oxfords when the other girls were wearing hose and shoes with dainty heels. When Carson was younger, some of the girls gathered in little clumps of femininity and



O pensador francês René Girard (1923-2015) preocupou-se extensivamente com a questão da violência e das vítimas de violência durante sua carreira. Suas reflexões sobre as relações humanas foram elaboradas de forma marcante em seus três primeiros livros, *Mentira Romântica e Verdade Romanesca* (1961), *A Violência e o Sagrado* (1972) e *Coisas Ocultas desde a Fundação do Mundo* (1978). Em *A Violência e o Sagrado* (1972), ao caracterizar as vítimas mais propensas a sofrerem linchamento por uma multidão nas sociedades arcaicas, Girard destaca figuras sociais como prisioneiros de guerra, escravos, crianças e adolescentes solteiros, indivíduos defeituosos e até mesmo em certos casos, o rei. (GIRARD, 1990, p.24), ressaltando: “Encontramos em primeiro lugar os indivíduos que apresentam um vínculo muito frágil ou nulo com a sociedade” (GIRARD, op. cit., p.24). Gabriel Andrade, em *René Girard: um retrato intelectual* (2011) comenta ainda: “(...) os bodes expiatórios costumam ser identificados por certas características que os fazem sobressair em face do restante da coletividade. Assim se facilita seu assinalamento, seguido de sua acusação e execução.” (ANDRADE, 2011, p.317).

Neste artigo, proponho pensar nas pré-adolescentes *tomboys* como possíveis vítimas da violência de gênero que parte da coletividade. *Tomboys* são garotas (na acepção mais corrente de *tomboy*) que começam a desenvolver seios, pêlos, quadris largos, altura, aproximando-se da adolescência. Por adotarem vestimentas, apelidos e comportamentos considerados “masculinos” e, por extensão, “inadequados” por outros membros de sua comunidade, as *tomboys* estariam propícias a sofrer violência por parte de integrantes de seu grupo social e a tornarem-se alvo da violência coletiva por recusarem-se a se conformar a determinadas expectativas sociais. É necessário lembrar ainda que cobranças e violências de gênero também podem ocorrer e ocorrem com as mulheres na vida adulta. Proponho pensarmos ainda que o que quer que seja entendido como “feminino” pode ser julgado como um aspecto feminino “em falta” ou “em excesso”. O relato de Judith Butler sobre o jovem assassinato em Maine e seu andar gingado considerado “feminino” e a narrativa biografia sobre as agressões sofridas por Carson McCullers em decorrência de seu comportamento e vestimentas provocaram a ira coletiva. Seriam então as pessoas que não se conformam aos predicativos de gênero

threw rocks at her when she walked nearby, snickering loud asides and tossing within hearing distance such descriptive labels as “weird”, “freakish-looking”, and “queer”. (CARR, 2003, p.29-30)



esperados pela coletividade possíveis bode expiatórios? E mais, seria o aspecto “feminino”, se considerado excessivo num homem (como no caso relatado por Butler) ou escasso em uma mulher (como no caso das agressões sofridas por McCullers) um sinal vitimário na cultura? Tais questões me parecem ainda atuais, considerando a violência de gênero contemporânea, a perseguição e os assassinatos de mulheres, homossexuais, transsexuais, transgêneros, travestis, por exemplo, e a necessidade de políticas públicas, debates, leis e educação sobre a questão de gênero. A literatura de Carson McCullers, através das vivências e do destino de cada uma de suas *tomboys*, parece contribuir de forma sensível para tais questionamentos.

Mick Kelly termina trabalhando em uma grande loja, enfrentando duras jornadas de trabalho em meias-calças e sapatos, e sente-se traída, mas não sabe especificar o que houve com sua vida. Sua vida de *tomboy* é deixada para trás, sua vida criativa e a exploração aventureira da cidade. A srta. Amélia é efetivamente traída por seu ex-marido Marvin Macy e por seu atual parceiro Lymon, que se unem e além de a derrotarem em um duelo, destroem seu patrimônio. McCullers em *The Member of the Wedding*, descreve a solitária *tomboy* Frankie Adams e seu desejo de pertencer a um grupo, transformado no desejo de unir-se ao irmão e sua noiva depois do casamento. McCullers narra a entrada de Frankie na adolescência e termina o romance mostrando que Frankie está ansiosa para receber a visita de uma amiga. A profunda alegria sentida por Frankie com tal encontro ecoa a necessidade humana de companhia, compreensão e afeto. Assim, me arrisco propor que literatura de Carson McCullers nos indica não regras morais rígidas e cegas aos sofrimentos do próximo, e sim propõe imagens de garotas aventureiras que exploram sua cidade e sonham alto com suas artes, invenções e conquistas. Mais uma vez, a escritura de McCullers sugere-nos silenciosamente um caminho de compaixão com aqueles considerados “diferentes”.

Referências bibliográficas

ABATE, Michelle Ann. **Tomboys: A Literary and Cultural History**. Philadelphia: Temple University Press, 2008.

ANDRADE, Gabriel. **René Girard: um retrato intelectual**. São Paulo: É Realizações, 2011.

BUTLER, Judith. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity**. New York: Routledge, 2007.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CARR, Virginia Spencer. **Understanding Carson McCullers**. Columbia, S.C.: University of South California Press, 1990.

CARR, Virginia Spencer. **The Lonely Hunter: a biography of Carson McCullers**. Georgia: University of Georgia Press, 2003, p.29-30.

CLARK, Beverly Lyon; FRIEDMAN, Melvin, J. **Critical Essays on Carson McCullers**. New York: Simon & Shuster Macmillan, 1996.

GIRARD, René. **Mentira romântica e verdade romanesca**. Trad. Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações Editora, 2009.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Tradução: Martha Conceição Gambini. – São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.

GIRARD, René. **Coisas ocultas desde a fundação do mundo**. Trad. Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

GLESSON-WHITE, Sarah. **Strange Bodies: gender and identity in the novels of Carson McCullers**. The University of Alabama Press, 2003.

MCCULLERS, Carson. **O Coração é um caçador solitário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MCCULLERS, Carson. The Heart is a Lonely Hunter. *In: Carson McCullers: Complete Novels*. New York, The Library of America, 2001, p.1-306.

MCCULLERS, Carson. The Ballad of the Sad Café. *In: Carson McCullers: Complete Novels*. New York, The Library of America, 2001, p.395-458.

MCCULLERS, Carson. The Member of the Wedding. *In: Carson McCullers: Complete Novels*. New York, The Library of America, 2001, p.459-586.

MCCULLERS, Carson. “Wunderkind.” *In: Collected Stories of Carson McCullers*. New York, Houghton Mifflin Company, 1987, p.58-70.

MCCULLERS, Carson. “Madame Zilensky and the King of Finland” *In: Collected Stories of Carson McCullers*. New York, Houghton Mifflin Company, 1987, p.110-118.

Referências eletrônicas

BUTLER, Judith. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=x11A31NX5MM> Acesso: 20/07/2017.



UMA ANÁLISE DAS NARRATIVAS DE ESTUPRO EM MAR AZUL (2012) E DESESTERRO (2015)

Karine Mathias Döll (UEPG)¹


Resumo: Partindo da acepção moderna do termo estupro, que indica relação sexual sem consentimento, e da premissa de que outras definições já foram instituídas com funções ideológicas específicas (CATTY, 1999), a pesquisa tem como *corpus* as obras *Desesterro* (2015) e *Mar azul* (2012), de Sheyla Smanioto e Paloma Vidal respectivamente, tendo como objetivo último encontrar uma forma, dentre tantas, de se refletir acerca do tema, para que exista um comprometimento ético de leitura de obras que tragam em seu enredo narrativas como as aqui selecionadas.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Narrativas de estupro; Crítica feminista.

Introdução

Diz o ditado que “quem cala, consente”. Na perspectiva da reflexão que aqui se inicia, tal consentimento pode ser visto de duas maneiras distintas dentro do mesmo objeto a ser cotejado. Num primeiro momento, a presente análise tem por *corpus* duas obras literárias. Sendo a literatura um campo vasto tanto de representações quanto de silenciamentos, o consentimento das autoras que aproximo neste trabalho pode revelar-se de muitas maneiras, tais como na construção de suas personagens, nos espaços que essas mesmas personagens habitam, nos tipos de narradores que podem legitimar ou não manifestações de qualquer espécie dentro das obras, ou, por fim e de forma resumida, suas escolhas narrativas, as quais ligam-se a um conjunto de metáforas e símbolos organizados de maneira figurativa que consagram a literatura enquanto tal esteticamente. Por outro lado, o que se analisa no emaranhado de discursos trazidos por Paloma Vidal e Sheyla Smanioto em *Mar Azul* (2012) e *Desesterro* (2015), respectivamente, é o próprio (des)entendimento da razão de ser daquilo que é consentido. Ou seja, trago para o centro da discussão, para além das escolhas narrativas, a narratividade do fato estupro e como tal narratividade coloca-se passível de análise. É a isso que compreendo como “narrativas de estupro”, juntamente com Jocelyn Catty que esclarece: “Defino ‘narrativas de estupro’ como qualquer narrativa em que uma ameaça

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Trabalho orientado pela prof^a. Dr^a. Keli Cristina Pacheco. Contato: karinedoll@globo.com.




sexual é articulada.” (CATTY, 2011, p. 23)² É, portanto, à construção dessas narrativas que o presente trabalho se dedica.

Como um apontamento introdutório, impõe-se a seguinte questão: qual o significado de pensar a narrativa de estupro em separado e enfatizá-la, de maneira literal, ao invés de simplesmente entendê-la como um conjunto de narratividades? Para respondê-la, é preciso desmembrá-la em outras tantas: como lidar com uma narrativa de estupro quando a encontramos em meio à realidade literária? O que, de fato, estamos lendo quando nos deparamos com narrativas tais como as apresentadas nas obras aqui analisadas? Qual a sua finalidade diante do fato literário? Qual a representação que faz da concretude de um pesadelo sentido por tantas³ fora das páginas dos livros? Ou ainda, tomando de empréstimo as palavras de Tanya Horeck, “quais são as questões éticas ao lermos e assistirmos representações de estupro? Somos nós meras testemunhas de um crime terrível ou estamos participando de uma vergonhosa atividade voyeurística?” (HORECK, 2004, p. vi)⁴ Em última instância, todas essas questões referem-se à contemporaneidade dos leitores, a nossa contemporaneidade, em que a leitura exige de nós um posicionamento menos ingênuo e muito mais desconfiado, visto que “(...) uma série de transformações sociais, políticas e históricas foram impulsionando homens e mulheres a duvidarem, a reconhecerem todo e qualquer discurso como um espaço traiçoeiro, contaminado de intenções, e de silêncios imperdoáveis.” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 105) Portanto, antes de pensar a narrativa de estupro enquanto metáfora com outros fins que não a reflexão sobre o próprio acontecido, é preciso pensar na dimensão de sua representação e, principalmente, em sua tangibilidade. O recorte é necessário em virtude do choque, da pancada sensorial que se estabelece quando lemos um discurso que de tão familiar, esconde a sua própria crueldade. Acredito que em todas as obras que se propõem a ficcionalizar tais discursos é possível fazer esse recorte literal, mas

² “I define ‘rape narratives’ as any in which a sexual threat is articulated.” (CATTY, 2011, p. 23, tradução livre)

³ O foco deste trabalho se dá a partir da violência sexual sofrida pelas mulheres, perpetrada pelos homens. Não é de meu desconhecimento que homens também sofram estupros, ou que mulheres também possam estuproar (sobre essa questão, ver: SJOBERG, Laura. **Women as Wartime Rapists: Beyond Sensation and Stereotyping**. New York: NYU Press, 2016.). Porém, num país em que uma mulher é estuproada a cada 11 minutos, e em que um homem, quando estuproado na prisão, vira “mulherzinha”, considera-se o ângulo do sofrimento feminino como mais imperativo e urgente.

⁴ “What are the ethics of reading and watching representations of rape? Are we bearing witness to a terrible crime or are we participating in a shameful voyeuristic activity?” (HORECK, 2004, p. vi, tradução livre)




que em nem todas seja possível encarar a mulher antes como sujeito do que como posse. Eis o mérito da ficção de Vidal e Smanioto e a justificativa pela escolha de suas obras.

Nesse sentido, a proposta de analisar narrativas de estupro no contexto da literatura brasileira contemporânea vem ao encontro de uma emergência de desmistificação das práticas discursivas presentes em obras literárias. No que diz respeito ao estupro, a literatura estabelece uma relação de elaboração e reiteração desses discursos, produzindo percepções que inscrevem o estupro dentro da cultura de maneira a institucionalizar um comportamento específico em face da subjetividade da mulher. O campo literário certamente não está imune àquilo que comumente chamamos de *cultura do estupro*, definida pela ONU Brasil como “as maneiras em que a sociedade culpa as vítimas de assédio sexual e normaliza o comportamento sexual violento dos homens.”⁵ Além de legitimar a voz de tantas mulheres que diariamente sofrem com essa total brutalidade, os romances de Paloma Vidal e Sheyla Smanioto ajudam-nos a compreender, de maneira ficcional (mas não menos real) os muitos aspectos pelos quais os homens se valem dessa prática em detrimento do consentimento das mulheres, para que, por fim, possamos concluir que nem sempre quem cala, consente; no mais das vezes, é obrigado.

Diferentes meios para um mesmo fim


Apesar de particulares em suas construções de enredo, os romances *Mar azul* (2012) e *Desesterro* (2015) dispõem de certas semelhanças quanto aos temas por eles abordados. Num primeiro momento, é possível apontar a questão memorialística como o norte da narrativa tanto de um quanto de outro. Se, por um lado, temos a protagonista de *Mar azul*, já com idade mais avançada, a transitar entre seus pensamentos inoportunos e as lembranças escritas de seu pai que as deixou em um diário, de outro, temos Maria de Fátima a desenterrar de seu passado a herança de ter nascido mulher em Vilaboinha, cidade fictícia em que se inscreve o romance. Ainda sobre essa herança, também deparamo-nos com algo em comum que perpassa ambas as obras: o protagonismo feminino e a elaboração da mulher enquanto sujeito, antes que uma categoria. Não porque são narrativas escritas por mulheres sobre mulheres, mas porque as mulheres também transitam no mundo do real, antes do imaginário. Possuem, portanto, a legitimidade da fala. No entanto, é importante destacar que o lugar de fala de

⁵ Ver: <https://nacoesunidas.org/por-que-falamos-de-cultura-do-estupro/>. Acesso em: 31 de junho de 2017.




cada uma delas tem as suas especificidades, seja porque uma é estrangeira e de classe média, seja porque a outra é nordestina e miserável. Logo, ao colocar a protagonista de *Mar azul* ao lado da (ou das) protagonista(s) de *Desesterro*, abre-se um abismo intransponível de vivências que só chegarão a aproximar-se a partir da violência incorrida sobre as duas e cuja rememoração ambas tentam expurgar: o estupro. Porém, outra aproximação pertinente é o fato das autoras valerem-se do recurso da não-linearidade temporal, característico da literatura brasileira contemporânea (DALCASTAGNÈ, 2012). A descontinuidade, ou ainda o discurso em fragmentos, em pequenos trechos, pequenos capítulos, resulta numa singular desapropriação da verdade, essencial para que possamos entender que compreender seus textos não exige dos leitores um esforço apreciativo lógico, mas antes sugestionável. Ou seja, as narradoras dos romances entregam as suas verdades que, ao encontro com as verdades dos leitores, produzem ou não um efeito taxativo de construção de significados. Não somos capazes de penetrar suas existências imediatas, por vezes não sabemos aonde estamos indo com as narradoras que nos guiam, mas na trilha destas meias-verdades alinhamos uma interpretação plausível a nossa própria valoração, que se modifica durante o percurso. Desapropriar-se de uma verdade perpassa antes pelo real do que pelo literário, mas acaba sendo motivado por este a partir das narrativas que vão sendo lidas. Minha reflexão vem ao encontro do que Bosi chamou de “a verdade mais exigente”: “A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente.” (BOSI, 1996, p. 135)

É claro que Alfredo Bosi não vislumbrava como possível interlocução as narrativas de estupro ao fazer tal afirmação. Tampouco preocupavam-lhe questões de gênero quando refletia acerca da mentira sobre a qual resiste a literatura. Contudo, a perspectiva sugerida nos romances *Mar azul* e *Desesterro* pressupõe a falácia do discurso patriarcal enquanto forma de sujeição das mulheres e acrescenta elementos à lógica da mentira. Paloma Vidal e Sheyla Smanioto partem de uma voz masculina pontual para debater a questão do estupro dentro de seus romances, e longe de interporem essa narrativa específica em meio a tantas outras, como sua igual ou até mesmo como algo de menor importância, a colocam também como protagonista de seu enredo e da história de suas mulheres. Não obstante, o romance *Mar azul* inicia-se por



um diálogo entre a protagonista-narradora e sua amiga Vicky. É a ele que nos reportamos ao longo do enredo, quando determinadas perspectivas e personagens parecem se impor mais do que outras. Cumpre, então, ressaltar que é este diálogo que dá o tom ao texto que nele se inaugura e que tem por desfecho o estupro da que mais tarde saberemos ser nossa protagonista. Da mesma forma, *Desesterro* parte da ambiguidade entre o que é bicho (cão) e o que é humano (homem), ou da afinidade do comportamento dos bichos (cadela) e do comportamento dos humanos (mulheres) para, posteriormente, no trecho em que o estupro se concretiza pelas mãos de Tonho contra Maria de Fátima, ele afirmar sobre o que cometera: “Ela começou se debateu feito cadela.” (SMANIOTO, 2015, p. 112) É por isso que para responder a questão da maneira pela qual as narrativas de estupro se impõem dentro das obras para fins de análise, é preciso ter em conta que elas mesmas são também protagonistas das obras aqui analisadas. Afinal, como já exposto na introdução, é preciso que se considere também como a ameaça sexual é articulada, não porque planejada, mas porque pressuposta.

Uma vez citado o nome de Tonho, cabe agora explicitar mais algumas personagens do romance da escritora paulista Sheyla Smanioto. Tonho era Antônio, marido de Maria de Fátima. Maria de Fátima, por sua vez, antes de ser esposa, era sua enteada, pois Tonho foi, na verdade, casado com Maria Aparecida, mãe de Fátima. Cida teve duas filhas, Fátima e outra que, coitada, nem nome tem. Ao contrário de sua mãe, Fátima teve apenas uma filha, Scarlet, que vivia também sob a vigilância comprida da avó, a Penha. Maria da Penha. Maria de Fátima, já em vias de pensar mais alto e mais longe, mas sobretudo com mais medo, foi-se embora para a Vila Marta. É de lá que a sua história vai sendo desenterrada, junto à especulação imobiliária, que também faz paralelo e serve de metáfora à realidade atemporal criada por Smanioto. No que diz respeito ao romance de Paloma Vidal, não sabemos o nome da protagonista-narradora, mas sabemos que ela é argentina e que o pai dela a abandonara quando ainda muito jovem, “para construir uma nova capital num outro país.” (VIDAL, p. 110). Passou a morar, então, na casa da mãe de sua amiga Vicky, até que Vicky fosse dada como desaparecida por conta do governo ditatorial argentino daquele período. Em conjunto com essas histórias, apresenta-se aos leitores a figura de R, o então namorado da narradora quando tinha apenas 13 anos, cuja presença já havia sido entrevista no



diálogo inicial do romance e confirmada por meio de pequenas incursões da própria narradora ao longo do texto subsequente, estando a primeira no capítulo 11:


Será que consigo escrever o nome dele? Não, vou chamá-lo de R, e vou contar uma coisa que nunca contei a ninguém: um dia ele achou num livro meu a foto da minha mãe nua e me disse bem baixinho, como se fosse um segredo nosso, que minha mãe era uma puta e que se eu não me cuidasse ia acabar como ela. Depois guardou a foto no bolso da calça e eu nunca mais vi. (VIDAL, 2012, p. 67)

A incursão da palavra *puta* neste contexto, abre caminho para que se aproximem as narrativas de estupro de ambas as obras, visto que o mesmo vernáculo se insere também no discurso de Tonho ao narrar o estupro de Fátima para “uma senhora sua tia”: “isso é o que um homem quer, devorar a puta enterrada nela.” (SMANIOTO, 2015, p. 113) A própria realização de tal discurso, como uma história a ser contada, partilhada e reinterpretada, expõe a percepção de Tonho sobre aquilo que desconsidera ser um ultraje. Antes, o justifica pelo amor, afinal de contas, “Diacho, como ele ama essa mulher.” (SMANIOTO, 2015, p. 104) Lemos, então, os fatos por ele narrados:

- Vamos dizer que eu tive que fazer uma coisa. A coisa mesmo nem se importe. A senhora minha tia entende, um homem tem que fazer suas coisas, nem toda mulher é boa mulher, diacho, a senhora entende. (...) eu procurei a danada com as mãos eu achei ela se encontrando nas coisas, não via nada mas enxerguei Fátima na marra, mesmo com a cadelinha latindo desgraçada. (...) Eu sei que isso é jogo de mulher quer não quer, eu sei que você quer ou não tinha as pernas assim meio abertas, diacho, os peitos desse jeito embaixo dos panos, anda, aproveita que sua mãe não está olhando, eu sei bem o que você quer. É normal ter medo, eu falei pra ela enquanto ela se debatia, a cadela na minha canela, é normal sentir dor, eu falei enquanto ela se debatia comigo nela, diacho, gostoso demais. (SMANIOTO, 2015, p. 111)


Tonho estende esse discurso por mais algumas páginas, enquanto que a fala de R em *Mar azul* ocupa um pouco mais de uma, a qual trago trechos a seguir:

- Fecha os olhos, isso, tá gostando, né? Eu mexo assim, devagarinho. Por trás é que é bom. Não chora, minha putinha, você queria, eu sei, eu sei, não finge que não, não me empurra assim, putinha, vem cá, fica quieta, tá bom? Tá tudo bem, né? Eu estou gostando muito. Você é minha, só minha, assim não vai doer, isso, agora se mexe, vamos, não chora e se mexe, só um pouco, isso, quer mais forte, assim, né? Para de chorar e se mexe, já estou quase acabando, eu não quero te machucar, você sabe, eu quero o melhor pra você, eu quero te ensinar um monte de coisas, você é tão burra, mas eu vou te ensinar, tudo, tudinho, mas agora se mexe, vamos, mexe um pouco essa bunda, que gostosa, bem fechadinha, isso, bem apertadinha, só pra mim, só minha, do jeito que eu mandar, assim, isso, não chora, não chora, assim, se mexe assim, minha putinha, assim, assim, agora eu estou em você para sempre. (VIDAL, 2012, p. 40)



Mais uma vez, é importante ressaltar que se tratam de duas mulheres diferentes em contextos diferentes. Novamente, é preciso atribuir a estas diferenças os seus devidos lugares de fala. Não se trata de minimizar as agressões sofridas por essas mulheres, mas de realocá-las geograficamente. É possível fazer esse contraste a partir do nome da cidade fictícia do romance *Desesterro*, Vilaboinha, e a Praça Vilaboim, localizada no bairro Higienópolis, zona nobre de São Paulo, ressaltando a preocupação da autora em localizar suas personagens geográfica e historicamente de forma irônica. Se Maria de Fátima sai fugida de Vilaboinha para a comunidade de Vila Marta, é certo que subira um degrau na hierarquia social (“O cão aqui late solto” (SMANIOTO, 2015, p. 26), nos diz Maria de Fátima, em oposição aos de Vilaboinha, que eram mortos por Tonho que “não gosta do barulho deles todos latindo quando alguém vem chegando.” (SMANIOTO, 2015, p. 9), mas a retórica do estupro, não poupa nenhuma mulher, e poupa menos ainda aquelas em situação de vulnerabilidade. Brandão problematiza essa abordagem culturalista ao afirmar que “mediante o enfoque nas identidades, que se definem na interação de subjetividades individuais e referências coletivas, o tratamento do espaço prevê que se dissocie de sua materialidade uma dimensão intensamente simbólica.” (2013, p. 31) A partir do momento em que a literatura “deixa de ter qualquer privilégio em relação à totalidade dos discursos atuantes na sociedade” (BRANDÃO, 2013, p. 30), faz-se necessário recorrer a esse contraponto para que se compreenda a violência sexual como um problema de gênero, sim, mas antes também de raça e de classe. Essa desigualdade pode ser destacada na retórica do personagem Tonho a partir de dois apontamentos: Tonho faz o relato “da coisa que teve que fazer” a uma terceira pessoa próxima, também mulher, e comete o estupro contra a filha de sua esposa num espaço público. No que se refere ao romance *Mar azul*, para além do fato da protagonista ser escolarizada (ademais, suas memórias são elaboradas a partir dos diários deixados pelo pai e de sua própria construção narrativa inscrita no verso das páginas dele), o que não pode deixar de ser mencionado como o espaço que fomenta o acontecimento é notoriamente o contexto da ditadura militar argentina, que perdurou do ano de 1976 até o ano de 1983. No diálogo a seguir entre a protagonista e sua amiga Vicky, expõe-se a afinidade de R com o ideal militarista:


- A gente tava aqui na sala, naquela hora que vocês foram pro supermercado. Ele trouxe aquele livro do Colégio Militar, sabe?
- Sei, ele anda com aquilo pra cima e pra baixo.

- 
- (...)
 - Ele começou a me mostrar as fotos. O lugar é enorme. Na entrada tá escrito “Ordem, Valor, Glória”. Ele explicou o que cada uma dessas coisas significa.
 - Sei.
 - (...)
 - Aí ele começou a falar do sabre, que tem cinco partes e que cada parte significa uma coisa. Ele falou que o punho simboliza a verdade e que no puxador tem o escudo da Pátria. E na lâmina tem escrito um verso do hino nacional.
 - Você vai ficar me dando uma aula também?
 - De repente, ele levantou e fez o gesto como estivesse empunhando o sabre e começou a recitar umas frases que diziam alguma coisa do tipo “melhor morrer enforcado do que trair a Pátria”.
 - Que horror.
 - E aí eu vi que enquanto ele recitava o negócio dele tinha ficado duro e parecia que a calça ia rasgar.
 - Não acredito.
 - Não falei que você ia rir? (VIDAL, 2012, p. 32)

É de amplo conhecimento que o lado de lá dessa mesma história, para além de seus efeitos risíveis segundo as personagens, esconde o hediondo tratamento das relações de gênero em contextos repressivos. Como aponta Aucía, “Enquanto que as mulheres são representadas fundamentalmente como mães, encarregadas da transmissão da cultura, estabelece-se uma conexão significativa entre masculinidade, militarização e conflito armado.”⁶ (AUCÍA, 2011, p. 30) Se ao final deste diálogo sabemos que a protagonista foi estuprada por R, ao desenrolar do romance sabemos também do desaparecimento de Vicky, cuja mãe R criticava avidamente por seu aspecto “subversivo”. Ainda segundo Aucía (2011), a implementação da repressão ilegal na América Latina afetou as mulheres de maneira distinta, “entre outras coisas devido ao uso da violência sexual que lhes foi imposta nos CCD, campos, prisões, serviços policiais e militares, etc., nos quais encontravam-se presas ou sequestradas e/ou desaparecidas.”⁷ (AUCÍA, 2011, p. 31) Voltando ao trecho em que se passa o estupro, temos uma marca de diferenciação também resultante desse lugar de fala em que se encontram as personagens: “(...) eu quero o melhor pra você, eu quero te ensinar um monte de coisas, você é tão burra, mas eu vou te ensinar, tudo, tudinho”. (VIDAL,

⁶ “Mientras que las mujeres son representadas fundamentalmente como madres, encargadas de la transmisión de la cultura, se establece una conexión significativa entre masculinidad, militarización y conflicto armado.” (AUCÍA, 2011, p. 30, tradução livre)


⁷ “(...) entre otras cosas debido al uso de la violencia sexual que les fue impuesta en los CCD, campos, cárceles, servicios policiales y militares, etc., en los que se encontraban presas o secuestradas y/o desaparecidas.” (AUCÍA, 2011, p. 31, tradução livre)



2012, p. 40) O que R quer ensinar, partindo da noção de mulheres enquanto encarregadas da transmissão da cultura, não deixa de ser a perspectiva da Ordem, do Valor e da Glória que, sabemos, pode ser traduzida por submissão (das mulheres), moralidade (dos homens) e triunfo (do autoritarismo). Além do mais, sob esses princípios estão camufladas ações violentas que não se querem como tais, visto que diferentemente de Tonho, R violenta a personagem protagonista em seu próprio quarto (dele) e explicita seus procedimentos, como se para orientá-la, uma vez que precisa ser orientada sobre tudo na sua condição de mulher. No geral, tomando de empréstimo as palavras de Perrot, “a mulher não passa de um vaso do qual se pode esperar apenas que seja um bom receptáculo.” (PERROT, 2007, p. 23)

No entanto, o corpo da mulher está o tempo todo em perigo, independente de sua contingência. “Corpo desejado, o corpo das mulheres é também, no curso da história, um corpo dominado, subjugado, muitas vezes roubado, em sua própria sexualidade.” (PERROT, 2007, p. 76) Ou, como conceitua Motta, “A idéia de “sexo roubado” é descritiva em relação a um determinado aspecto da violência sexual, a ausência de consentimento da vítima.” (MOTTA, 2006, p. 35) Assim, uma vez compreendido o protagonismo das mulheres, passamos a entender o protagonismo do estupro nos romances analisados e como este delinea-se a partir da retórica de seus perpetradores.⁸ Em primeiro lugar, o ponto de vista de que a recusa feminina significa, na verdade, aceitação. Tonho proclama: “conheço esse jogo de rapariga, esse jogo de quer não quer, eu sei bem o que você quer.”; R é taxativo: “você queria, eu sei, eu sei, não finge que não.” Em segundo lugar, a ignorância, por parte dos homens, da própria sordidez de seus atos. R afirma: “eu não quero te machucar, você sabe, eu quero o melhor pra você”; Tonho descreve: “começou a chorar, a desgraçada, como se eu estivesse fazendo mal pra ela”. Em terceiro lugar, o desprezo da dor. Tonho pensa que “é normal sentir dor (...) ela ia acabar era gostando”; R alerta: “você vai sentir, mas não é nada, assim, só vai doer um pouquinho, mas você vai gostar”. Em quarto lugar, a culpabilização da vítima, afinal, todas as mulheres são *putas* e merecem ser estupradas. R esbanja retórica: “não chora, minha putinha”, “não me empurra assim, putinha”, se mexe assim, minha putinha”; Tonho teve várias constatações: “eu sentia nas pernas putas dela que é disso


⁸ Todas as citações de Tonho, a partir daqui, encontram-se entre as páginas 110-114 de *Desesterro* (2015). Todas as citações de R, encontram-se na página 40 de *Mar azul* (2012).



que ela gosta”, “isso é o que um homem quer, devorar a puta enterrada nela”, “a mãe dela ia ficar era brava com ela se descobrisse a putinha que ela é”. Em quinto e último lugar, a noção de posse. Tonho apregoa: “ela é minha por direito”, “eu tive que dar jeito essa danada eu tive que dar um jeito dela ser minha”; R apela para a teimosia: “você é minha, minha, só minha”. O resultado dessa retórica do estupro é que, segundo Ferguson, “(...) vítimas de estupro são violentadas primeiro pelo ato verdadeiro, físico, do estupro e depois por um sistema jurídico que não considera a sua palavra, mas exige mais provas.”⁹ (FERGUSON, 1987, p. 88) É por essa razão que narrativas como as apresentadas neste trabalho transcendem uma perspectiva reducionista do crime que, no melhor dos casos, reitera os discursos de Tonho e R. Incorporar uma narrativa de estupro em meio à realidade ficcional pode apresentar certos riscos, como sugerem Thompson e Gunne (2010), sendo um deles o que algumas feministas chamariam de uma “segunda violação”. No entanto, com esta análise alinho minha percepção de tais narrativas às reflexões de Sielke, que afirma: “(...) pode ser mais produtivo desafiar as nossas leituras de estupro ao invés de louvar (enquanto liberdade de expressão) ou censurar (enquanto atos e “imagens do mal”) as suas representações possivelmente perturbadoras.”¹⁰ (SIELKE, 2002, p. 179) O extremo desconforto causado pelas falas de R e Tonho provam que é possível narrar o estupro de um ponto de vista menos voyeurístico, ou seja, menos masculinizado, que dê conta não só do ato em si mas das trocas simbólicas que o possibilitam. Se, como nos diz Culler, a literatura “é sempre implicitamente uma reflexão sobre a própria literatura” (CULLER, 1999, p. 41), a maneira pela qual Smanioto e Vidal engendram seus romances diz muito sobre a própria homogeneidade não só do discurso real, mas principalmente do ficcional que precisa (a contragosto de alguns teóricos), ser desafiado a partir do momento em que se quer como representacional. Afinal, a literatura nunca deixou de ser uma prática cultural específica em que o discurso do narrador, tomado enquanto discurso de autoridade (o qual subverte-se nas obras aqui analisadas), pode refletir em práticas concretas no mundo de referência de seus leitores. É por essa razão que o olhar mais atento às narrativas de

⁹ “(...) rape victims are violated first by the actual, physical act of rape and then by a legal system that does not take them at their word but demands further proof.” (FERGUSON, 1987, p. 88, tradução livre)

¹⁰ “(...) it may be more productive to challenge our readings of rape than to either celebrate (as free speech) or censor (as “evil images” and acts) its possibly disturbing representations. (SIELKE, 2002, p. 179, tradução livre)



estupro corroboram na resistência à perpetuação de mitos sobre a violência sexual e o comportamento das mulheres, acrescentando ao debate.

Considerações finais

Por meio desta breve explicitação dos mecanismos que são acionados ao tratarmos de estupro na literatura, procurei, como pesquisadora, responder as minhas indagações quanto ao tema a partir das obras *Desesterro* (2015) de Sheyla Smanioto e *Mar azul* (2012) de Paloma Vidal, que dizem respeito à maneira pela qual as narrativas de estupro se impõem dentro dos romances para fins de análise; o significado de pensar as narrativas de estupro dentro do espaço literário e suas implicações éticas; e os recursos narrativos empregados para que as narrativas não recaiam num tom voyeurístico contraproducente à contingência e relevância da obra.

Numa sociedade em que os homens determinam os comportamentos e o sentir das mulheres em todos os meios, torna-se um alívio perceber que escritoras premiadas estão tentando inverter o jogo por meio dessa linguagem não-desinteressada e estão a ficcionalizar o real para que se possa, como já nos disse Rancière (2009), pensá-lo. Uma literatura que se queira apenas enquanto objeto estético, intrinsecamente joga com o horizonte de expectativas de seus leitores e os desafia, pois a leitura, como já constatado por Jouve, “no que concerne aos desafios performativos do texto, nunca é uma atividade neutra.” (JOUVE, 2002, p. 125) É estranho que essa quebra da norma em relação às narrativas de estupro esteja melhor representada na ficção escrita por mulheres, uma vez que muitos autores homens incorporam-nas em seus escritos? Sem dúvida, mas acho que já sabemos a justificativa para isso. Como reflexões futuras, acredito ser este um ótimo ponto de partida, que garantirá discussões mais aprofundadas sobre o tema. Por ora, restrinjo-me a aproximar aquilo de positivo que duas narrativas contemporâneas têm a nos oferecer: a criação de novas referências em meio a opacidade dos mesmos discursos, literários ou não.

Referências

AUCÍA, Analía. Género, violencia sexual y contextos represivos. In: AUCÍA, Analía et al. **Grietas en el silencio: Una investigación sobre la violencia sexual en el marco del terrorismo de Estado**. Rosario: Cladem, 2011. p. 26-67.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-135.



BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do Espaço Literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CATTY, Jocelyn. **Writing Rape, Writing Women in Early Modern England: Unbridled Speech**. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

FERGUSON, Frances. Rape and the Rise of the Novel. In: **Representations**, n. 20, 1987, p. 88-112.

GUNNE, SORCHA; THOMPSON, Zoë Brigley. **Feminism, Literature and Rape Narratives: violence and violation**. New York: Routledge, 2010.

HORECK, Tanya. **Public Rape: representing violation in fiction and film**. London: Routledge, 2004.

JOUBE, Vincent. **A leitura**. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

MOTTA, Flávia de Mattos. Raça, gênero, classe e estupro: exclusões e violências nas relações entre nativos e turistas em Florianópolis. **PHYSIS**, Rio de Janeiro, vol. 16, n. 1. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/physis/v16n1/v16n1a03.pdf>>. Acesso em: 3 jun. 2017.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Trad. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

SIELKE, Sabine. **Reading Rape: The Rhetoric of Sexual Violence in American Literature and Culture, 1790-1990**. New Jersey: Princeton University Press, 2002.

SMANIOTO, Sheyla. **Desesterro**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VIDAL, Paloma. **Mar azul**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

FRAGMENTAÇÃO E REDEFINIÇÃO DE SI: RETRATO FEMININO NO ROMANCE CARIBENHO *LUCY*

Lívia Vivas¹

Resumo: A reflexão sobre a diáspora é considerada uma forma de auxílio de compreensão das complexidades quando se imagina a nação e a identidade caribenhas numa era de globalização crescente. Esse artigo baseia-se na análise do romance *Lucy* (1990), de autoria da escritora caribenha Jamaica Kincaid, um enredo de caráter autobiográfico que narra o processo de diáspora de uma jovem que migra para os Estados Unidos, rompendo com os elementos do seu passado-pátria, mãe, origens- e busca redefinir a sua identidade.


Palavras-chaves: diáspora; identidade cultural; Caribe

Introdução

A história do Caribe é marcada por movimento, sendo caracterizada por mais de cinco séculos de constante fluxo populacional, cuja maior parte foi resultado direto de migrações em larga escala. O advento da migração é uma temática frequente na literatura caribenha, sendo esta marcada por uma tradição emigrante. Os primeiros escritores nativos da região passaram grande parte de suas vidas no exterior e auferiram notoriedade a partir dos anseios do público metropolitano, a fim de promover o conhecimento de suas colônias. Questiona-se, portanto, o que a experiência da diáspora causa à identidade cultural dos caribenhos e de que forma a identidade, a diferença e o pertencimento podem ser concebidos ou imaginados após a diáspora, já que a identidade cultural carrega em si traços de unidade essencial e são inscritas nas relações de poder, construídas pela diferença.

O romance *Lucy* é autobiográfico, considerado continuação do romance *Annie John* (1985). A escritora Jamaica Kincaid retomou a história da protagonista anterior, narrando a diáspora da jovem que migrou para os Estados Unidos, rompendo com os elementos que compunham o seu passado- pátria, família e origens- buscando redefinir a sua identidade em um contexto diferenciado. *Lucy* constitui a história de migração dos primeiros anos de uma mulher afro-caribenha em Nova Iorque e de suas experiências como *au pair* junto a uma família branca e abastada.

¹ Graduada em Língua Estrangeira Moderna (UFBA), doutoranda em Ciências da Cultura, área de especialização em Cultura Inglesa (Universidade do Minho). Contato: liviavivas@hotmail.com.




As narrativas se concentram na exploração da simbologia patriarcal/colonial que a relação conflituosa com a figura materna representava, condição presente nas duas obras, a partir do desenvolvimento da identidade à luz das expectativas culturais, na passagem da personagem criança à fase adulta. Figurativamente, Kincaid estabelece uma ligação entre essa relação e a condição de nação colonial de Antígua, ao comparar o domínio europeu à desarmonia entre mãe e filha, a primeira simbolizando, ironicamente, o colonizador. A relação é sempre paradoxal, na qual as personagens nutrem um sentimento de afetividade e ao mesmo tempo, de repressão e domínio.

A segunda protagonista representa uma extensão da primeira. O relacionamento sereno do período de infância cede espaço às desavenças que surgem na adolescência e na fase adulta, quando os valores da mãe, metaforizados em função dos imperativos patriarcais, criaram um vácuo em todos os âmbitos de convivência entre mãe e filha. O nascimento dos irmãos, outro símbolo da masculinidade autoritária e preeminente, faz com que a personagem constate a distinção de tratamento por parte dos pais. Deliberadamente, Annie pensa em esquivar-se desse convívio e infere como alternativa mais viável a sua ida à Inglaterra, a pátria-mãe colonial. A mãe denota a metáfora da Antígua colonizada e patriarcal e o repúdio de Lucy se deve à sujeição dessa enquanto mulher e à simultaneidade em relação à personificação da figura do opressor, tão perpetrada pela genitora e tão rejeitada pelas protagonistas de ambos os romances.

No romance *Lucy*, a protagonista vê-se diante da “necessidade de hierarquizar e re-hierarquizar cotidianamente a sua identidade, e dar-lhes significado conforme o momento, procurando estabelecer um consenso”. A fim de firmar a sua identidade, Lucy manifesta uma necessidade de afastamento, porém o desligamento de suas raízes não é concretizado, pois ela continua atrelada ao seu país de origem e às suas memórias, ou seja, um enfrentamento próprio do ser colonial e que é comumente retratado pelos escritores e críticos desse gênero literário. Embora haja um claro estranhamento e uma árdua adaptação ao país onde passa a residir, para Lucy é incontestável o fato de que não mais se ajustaria às circunstâncias sob as quais vivia na sua terra. Se a diáspora, por um lado, a faz sentir-se distante e estrangeira, por outro, possibilita a construção de uma identidade própria, longe dos ditames patriarcais.

A nova trajetória de migração permite à protagonista vivenciar circunstâncias distintas, mas não menos conflituosas do que as anteriores. As adversidades auferem um




contexto expressivo e diferenciado quando Lucy passa a experimentar situações distintas e contrastantes, vendo-se então diante da necessidade de hierarquizar e re-hierarquizar cotidianamente a sua identidade e dar-lhe significado conforme o momento, procurando estabelecer um consenso. Assim, a protagonista afasta-se de Antígua, entretanto o desligamento de suas raízes não é concretizado, pois ela continua atrelada à sua mãe e às suas memórias, ou seja, um enfrentamento próprio do ser colonizado, comumente retratado pelos escritores caribenhos em suas obras.

Exílio autoimposto

Ao inserir-se no espaço norte-americano, Lucy não apreende essa nova cultura e nem se desvincula das circunstâncias ligadas à insígnia da figura materna. Apesar da ruptura física com a sua presença, após a partida para os Estados Unidos, as circunstâncias advindas do conservadorismo da mãe atravessavam-lhe os pensamentos a todo instante e influenciam as suas ações. Notoriamente, depreende-se que o rompimento e a rejeição relativos à imagem materna e à nação colonizadora são recursos falhos em última instância, dada à impossibilidade de se ignorar a existência de tais elementos simétricos.

Com o advento dos movimentos migratórios, comumente os sujeitos da diáspora, ao se depararem com a cultura dominante, passam a estabelecer uma identidade cultural híbrida a partir do questionamento de sua própria identidade nacional e da metropolitana. Equivocadamente, Lucy supunha que ao deixar seu país natal escaparia do contexto anterior regido por normas patriarcais centradas na figura materna. Na realidade, a mesma conjuntura patriarcal de outrora é reproduzida na família com a qual passa a conviver. Embora haja um claro estranhamento e uma árdua adaptação ao seu novo lar, para Lucy é incontestável o fato de que não mais se ajustaria às circunstâncias sob as quais vivia em Antígua. Se a diáspora, por um lado, a faz sentir-se distante e estrangeira, por outro possibilita a construção de sua identidade, devido ao desligamento dos ditames patriarcais familiares.


Apesar da ênfase ao tema da migração, o romance não aborda apenas a questão do choque cultural recorrente na diáspora. Antes, a personagem representa, mais especificamente, uma reflexão sobre o significado de pertencimento. Ao passo que a sua existência prossegue distante de seu país natal, sua individualidade emerge na formação de um caráter definido pela complexidade e pela força, em busca de sua própria



identidade. O fato de migrar para um espaço longínquo a faz sentir-se desconfortável com o novo e não lhe permite escapar do passado. Ao contrário: sua desorientação no novo país a sujeita a permanecer face a face com o passado e, portanto, a reconhecer que a assimilação em um contexto cultural não é transferida para outro.

A literatura que retrata o tema da migração, especialmente a que dá ênfase ao deslocamento do indivíduo de um país periférico para a pátria-mãe colonial ou outra metrópole, revela as crises e as mudanças de uma identidade migrante após a construção de um novo sentido de lugar na constelação desigual do Império. Na produção de Jamaica Kincaid, a exploração de um espaço e de seus habitantes por terceiros torna complexa uma infância colonial e conflituosa naquela identidade colonizada em formação. Enquanto projetos literário e político, as narrativas da escritora direcionam a estratégia pós-colonial descrita pelos geógrafos Alison Blunt e Gillian Rose, por meio da qual ao pensar através das estruturas de poder que sustentam uma identidade (periferizada) e escolher uma identidade híbrida ou local, é possível deslocar a (ampla) distinção entre centro e margem tão necessária à colonização do sujeito. Enquanto Kincaid descreve em *Lucy* as circunstâncias íntimas de uma identidade colonizada, suas conclusões e estratégias do eu falam para uma política pós-colonial de localização radical e abrangente.

Gênero é um elemento diferenciador relevante na experiência da migração caribenha. Para os indivíduos caribenhos em geral, a migração configura uma extensão natural de sua ampla variedade de atividades extra domésticas. Implica na liberdade em afastar-se sem muitos transtornos, deixando as poucas obrigações para trás. Para as mulheres, entretanto, geralmente mais associadas à esfera doméstica enquanto mães ou membros vitais da família alargada, a partida torna-se mais árdua, uma vez que suportam uma responsabilidade muito maior do que suas contrapartes masculinas, visto que continuam a apoiar, inclusive financeiramente, a família. Muitas vezes essas mulheres caribenas migrantes, ao conseguirem uma vivência estável no exterior, oportunizam também aos membros familiares a experiência da migração e da fixação no país de acolhimento. Em oposição a tal circunstância, Lucy recusa a maioria de suas responsabilidades familiares quando migra para Nova Iorque. É acentuado o seu desejo de livrar-se da vigilância materna, a qual era agravada pelas circunstâncias limitantes da pequena ilha. Ao desejar isolar-se da mãe, a estratégia encontrada pela protagonista foi




incinerar as cartas que recebia desta. A rebeldia e a fuga, portanto, constituem motivações significativas para a migração de mulheres jovens no contexto caribenho.

Lucy, assim como as demais produções de J. Kincaid, conceptualiza os relacionamentos interpessoais em relação ao passado político e histórico do Caribe. As relações envolvem um opressor e um oprimido. A mãe figurativamente é o colonizador que sufoca a identidade, que já é complexa por abranger elementos culturais africanos, caribenhos e europeus. A língua do colonizador não apenas imita o opressor, mas também se torna lugar de resistência, enquanto Kincaid explora a impossibilidade de construir novas identidades sem “ver milhares de anos em cada gesto, cada palavra dita, cada rosto”. Através da língua do colonizador, a escritora expõe os seus pontos de vista relativos ao processo colonial e as suas consequências para a cultura e identidade do caribenho pós-colonial.

Os debates em torno das noções de “centro”, “periferia” e “exílio” há muito têm contribuído para o imaginário e a produção literária caribenhos. A percepção do Caribe enquanto lugar marginalizado foi substituída pelo autoconfiante redesenho pós-colonial das categorias “centro” e “periferia”. Os escritores pós-coloniais não têm como ponto de partida nas suas narrativas o denominado “centro”, nem tampouco escrevem a partir do espaço definido pelo centro como “periferia”, mas a partir de outro “lugar”, onde é nutrida uma “terceira voz” mais forte em termos de identidade, possibilitando um auto delineamento maior e contínuo.

No caso de Jamaica Kincaid, sua narrativa sobre o centro e a periferia enfatiza a complexidade da distinção do interior de um espaço a partir do seu exterior e é precisamente em parte a presença do externo que auxilia a construção da especificidade desse espaço (MASSEY, 1992, p. 13). Ao representar um espaço, em geral, e Antígua, especificamente, Kincaid corrompe a distinção espacial entre “local” e “estrangeiro”. O mapa convencional do império é revertido, portanto, à pequenez de um espaço: uma ilha torna-se ampla. Reciprocamente, Nova Iorque e Inglaterra são reduzidas aos seus lados particularmente “perversos”. De acordo com Helen Tiffin (1990, p. 37), em muitas de suas produções, Kincaid refere-se à Inglaterra e à denominada norma “universal” através de uma perspectiva muito particular: um “pequeno” lugar que através das práticas coloniais tornou-se hábil em controlar grande parte do restante do mundo. O “lugarejo” não é, afinal, Antígua apenas- é a Inglaterra também. Distâncias reais e percebidas são



trazidas inequivocamente à questão, visto que Lucy acreditava que somente uma mudança geográfica iria banir para sempre de sua existência os elementos que mais desprezava.


De modo geral, *Lucy* ilustra a maneira através da qual um lugar de origem, o lar de alguém, através das expectativas alheias e de suas próprias memórias e temores, continua a interromper o novo espaço e as suas novas identidades. Para Lucy e Jamaica Kincaid, Antígua representa família e infância, estagnação e repressão dentro de um sistema patriarcal-colonial. Embora Lucy viva em Nova Iorque, Antígua permanece o *locus* de sua consciência pós-colonial, sua identificação racial e cultural (HUGHES, 1999, p. 193).

Feminismo negro

Jamaica Kincaid fez uso de uma perspectiva analítica intensa sobre a condição feminina em relação à forma como a opressão social enraíza-se nas relações de gênero, configurando, portanto, a situação da mulher marginalizada pela cultura colonial e vítima dos seus efeitos.² No âmbito dos estudos feministas, as discussões concentram-se em temas que exercem formas análogas de dominação sobre aqueles que tornam subordinados. O feminismo é assunto de interesse crucial para o discurso pós-colonial e as experiências femininas no patriarcado e as dos sujeitos colonizados podem ser comparadas em diversos âmbitos. Tanto as políticas feministas quanto as pós-coloniais opõem-se ao posicionamento hegemônico, suscitando debates vigorosos em várias sociedades colonizadas, onde são enfatizadas questões de gênero ocasionadas a partir da condição colonial.

As condutas das escritoras, particularmente no que se refere a glorificar e a denegrir tradições, variam conforme princípios dos seus passados, níveis educacionais, consciência e compromisso políticos, e suas buscas por alternativas aos níveis de opressão, frequentemente inscritos nas tradições mais reverenciadas. Seus textos lidam com, e frequentemente desafiam a dupla opressão-patriarcado que precede e continua após o colonialismo, inscrevendo os conceitos de feminilidade, maternidade, tradições conservadoras e circunstâncias desfavoráveis em um sistema capitalista introduzido pelos

² No seu romance *The Autobiography of My Mother* (1996), Jamaica Kincaid retornou ao Caribe para investigar a vida ficcional de Xuela, uma mulher dominicana. Essa constitui mais uma de suas produções enfocada nas mulheres, na relação entre mãe e filha, entre mulheres brancas e negras e no relacionamento entre mulheres e a ameaça colonial.




colonizadores. As escritoras feministas lidam com os fardos do papel feminino em ambientes urbanos- instituídos pelo colonialismo-, com o aumento da prostituição em cidades e a marginalização da mulher na participação política real.

Mais significativamente, através da representação da personagem Mariah, Jamaica Kincaid expõe o abismo histórico que separa o feminismo branco do negro. Lucy cresceu em um espaço colonial completamente dominado pelas regras metropolitanas transmitidas através da mãe, considerada difusora de antigos costumes patriarcais. No romance, a relação mãe-filha permeia a narrativa, imbuída de uma potencialidade feminina. A figura materna é declarada ainda mais potente por representar os valores e estruturas da metrópole e a conduta feminina corporificada no culto à feminilidade vitoriana, do qual a filha desesperadamente procura afastar-se³. O desligamento de Antígua acontece devido à necessidade de separação da figura submissa e dominadora que a mãe representava. Somente dessa maneira, a personagem conseguiria construir a sua identidade. Ao trilhar um novo caminho, ela intencionava autoconhecer-se e libertar-se.

Ao longo do romance, é traçada a dificuldade da protagonista em decretar uma separação geográfica e psicológica da mãe. Esse afastamento torna-se mais improvável à medida que Lucy recorda-se da mãe a partir dos pensamentos e ações de Mariah, cujo afeto tentava inclui-la no núcleo familiar e na família ideal de classe média, que para a protagonista eram tão sufocantes e colonizadores quanto o afeto de sua mãe. A diferença racial, cultural e de classe de Lucy- assim como sua experiência colonial- são potencialmente silenciados dessa forma.

Outro ponto em destaque no romance é a sexualidade que em Lucy aparece como forma de poder, de libertação e negação aos moldes patriarcais. A personagem subverte

³ Nesse âmbito, a análise sobre o relacionamento mãe-filha, de Adrienne Rich, *Of Woman Born* (1976), torna-se particularmente relevante se aplicado a *Lucy*. Rich atribuiu o termo *Matrophobia*, ou o temor em tornar-se mãe, a filhas que consideram que suas mães lhes transmitiram um compromisso de ódio por si mesmas, além das restrições e degradações ligadas à existência feminina. Rich explica que é mais fácil rejeitar uma mãe sem pretextos do que ver além as forças agindo sobre ela. Embora o ódio pela mãe culmine na matrofobia, pode haver também uma atração subjacente profunda em direção à mesma, um temor em relação ao fato de que caso uma ceda, irá identificar-se com a outra por completo. Rich concluiu que a matrofobia pode ser concebida como uma divisão do eu sob o desejo de tornar-se purgado completamente da escravidão materna, a fim de torna-se individualizado e livre. No caso de Lucy, na busca por liberdade, ela luta de maneira a alcançar sua individualidade. Nessa conjuntura, fundamenta-se o conflito entre Lucy e Mariah, que involuntariamente a faz recordar tanto a mãe quanto os valores totalizantes da “terra-mãe”, dos quais Lucy tentava esquivar-se.




essa condição ao permitir-se vivenciar encontros amorosos fortuitos, dos quais exclui a possibilidade de qualquer vínculo afetivo, sem, no entanto, deixar de experimentar o deleite que essas relações casuais lhe proporcionavam. Inserida em um universo patriarcal, Lucy, que foi educada nos moldes tradicionais de uma cultura conservadora, desejava romper as expectativas de ter que corresponder às exigências desses padrões, cujos valores rígidos de comportamento feminino e regras de conduta social a levariam a adquirir a mesma postura impenetrável e soberana da mãe.

Claramente, nota-se que Jamaica Kincaid optou por utilizar protagonistas do sexo feminino nos seus romances com o propósito de atribuir-lhes voz e de ir de encontro ao sistema opressor então vigente nos contextos familiar e socioeducativo. Seu desejo foi “criar um discurso mais adequado para reportar a realidade e a identidade de um sujeito feminino pós-colonial” e para tal utilizou, conveniente e estrategicamente, o relacionamento familiar no intuito de articular um discurso anticolonial por vezes velado, porém evidente. A maioria dos escritores oriundos do contexto pós-colonial intenciona demonstrar o desejo que o colonizado possui em libertar-se do peso proveniente das influências subordinantes da cultura estrangeira para então atingir uma humanidade plena, por uma consciência de si verdadeira. O intuito foi, portanto, ser reconhecida por aquilo que era, a fim de redirecionar a sua própria história, ainda que repleta de lacunas, na tentativa de remodelar uma perspectiva social deformada. O transtorno encontra-se no fato de que o desejo de ter a sua cultura revalorizada não acontece de maneira estruturada, de modo que não permite ao colonizado reagir contra as estratégias de exploração e alienação a que foram submetidos.


Fragmentação e redefinição de si

Em *Lucy*, Jamaica Kincaid explorou as ambiguidades, as contradições e a intensidade da ideologia colonial britânica, os seus costumes vitorianos, que transpassavam a mente, o corpo e a memória da heroína. A protagonista perscruta os sinais da hegemonia no contexto da emigração. Ao intencionar escapar do conflito que a relação mãe-filha desencadeava, nomeadamente porque a mãe tentava lhe reproduzir em uma espécie de cópia, a personagem afasta-se de sua terra natal em busca de outro caminho, de uma definição de sua identidade, distante do domínio patriarcal que a mãe simbolizava. Como sujeito fragmentado, vê-se forçada a situar-se e redefinir-se.



Jamaica Kincaid demonstrou por que o imperialismo britânico e o neocolonialismo norte-americano, notoriamente, exercem constante influência sobre a identidade nacional caribenha. Mesmo estando em espaço estrangeiro, Lucy tenta (re) articular a sua identidade, apesar da concepção de nação que lhe fora imposta. Na maior parte das obras da autora, uma crise de fúria e perda centraliza-se na figura materna. Não apenas é a lacuna entre mãe e filha central, mas o conflito suscitado por essa divisão pode também ser visto como metáfora para outro tema primário- dominação racial e cultural (SIMMONS, 1994, p. 23). A figura materna é forte, bela, inteligente e laboralmente reprodutiva. Simultaneamente, a escritora apresenta essa mesma mãe como uma mulher de identidade fraturada e emprestada. A piedade da servidão cristã, as regras de etiqueta britânica e o trabalho doméstico constante definem seu papel materno. Na experiência adolescente de Lucy, o lar e a ilha tornam-se zonas de conflito, onde a mãe tenta controlar a criança que insistentemente evita e subverte o controle colonial.


Se em *Annie John*, o acontecimento que sinalizou resistência à ideologia dominante ocorreu no ambiente escolar, visto que a personagem entrara em contato com o ensino da história através da ótica do colonizador, em *Lucy* o conflito da protagonista foi desencadeado a partir do choque vivenciado com a realidade dos senhores e seus amigos, que não possuíam a exata noção do quanto as ações dos colonizadores, seus ascendentes, marcaram negativamente a história caribenha. Ao conhecer amigos de Mariah que já haviam estado como turistas em Antígua- ou somente “as ilhas” (*The Islands*) - como costumavam denominar o Caribe, Lucy ficara envergonhada de ser natural de um país avaliado pelos visitantes apenas pelo grau de diversão que os proporcionava. A visão do turista é personificada pela personagem Dinah, uma das amigas de Mariah, ao questionar a protagonista: “So you are from the islands?” (KINCAID, 1990, p. 56). Lucy reconhecia Dinah enquanto indivíduo que enxergava a partir de uma nação ampla, poderosa, para a qual lugares pequenos são consumíveis, brilhantes e genéricos, ou seja, “ilhas tropicais”, exatamente onde as especificidades locais não são significativas para as nações poderosas e os seus respectivos cidadãos. O paradoxo de vir de tão longe, de um lugar tão pequeno, tão infinitamente consumível e consumido por incursões coloniais do passado e pela atividade turística do presente, induzia Lucy à fúria e à intensificação de impressões de deslocamento e não-pertencimento.



Ao moldar suas personagens para o desenvolvimento de uma identidade independente, a escritora tenta desconstruir a imagem dos colonizadores, questionar essa cultura e propor um molde de valorização de um modo de ser caribenho, a partir da aprendizagem, escolhas e experiências individuais de sujeitos que possam adquirir uma identidade descolonizada. Por isso, a maioria de seus romances é autobiográfica e o dilema da identidade é destacado através da associação entre as experiências do passado, as vivências do presente e a construção do futuro. *Annie John* e *Lucy* são romances que demonstram a destreza de Kincaid em associar questões familiares às de ordem sociocultural, abordando sutilmente o quesito identidade, sendo este um conceito fundamentado no deslocamento do espaço entre o passado e o futuro através da atual agência do sujeito, que resulta do seu posicionamento por meio da cultura.

Nos enredos, situações binárias ocorrem entre as personagens, dando ênfase à complexidade em torno da identidade cultural na situação colonial, que evidenciará os sinais de ambivalência extrema manifestos em mimetismo ou várias tipologias de obsessão com a identidade. Nesse decurso, são pertinentes a mistura complexa de atração e repulsão que caracteriza a relação entre colonizador e colonizado. O colonizador espera pelo mimetismo, apesar da possibilidade de ameaça. A ambivalência do colonizado elimina a autoridade do colonizador porque o desejado mimetismo no colonizado pode facilmente transformar-se em escárnio. Segundo Homi Bhabha (1994, p. 88), a ameaça de mimetismo é a sua dupla visão, que ao divulgar a ambivalência do discurso colonial também rompe a sua autoridade. Ao enfatizar a dualidade na experiência colonial, Bhabha afirmou que a ambivalência do mimetismo, quase, mas não por completo, sugere que a cultura colonial fetichizada é potencial e estrategicamente um contra-apelo insurgente e que seus efeitos de identidade são sempre crucialmente divididos (BHABHA, *id.*, p. 91). No caso de Lucy, após a tentativa de alcance de independência: “I wish I could love someone so much that I would die from it” (KINCAID, *op. cit.*, p. 164), a expressão de simultâneo desejo por uma emoção intensa e morte, a cessação de toda emoção, é indicativa da “divisão” de identidade descrita por Bhabha. O único amor que Lucy experimenta é aquele por sua mãe, que a desaponta, portanto, ela não poderia desejar amor sem desejar a morte, o fim da dor.

Tanto a obsessão quanto a consolidação da identidade e a ambivalência como forma de resistência são evidentes na produção literária de J. Kincaid, mais notavelmente em




Lucy e, de fato, parecem ser fonte de inspiração para a autora. A protagonista Lucy explicitamente resiste às tentativas de fazê-la copiar o comportamento dos que a rodeavam. Ao invés de “imitação”, Kincaid utilizou o termo *echo* para descrever o que a mãe de Lucy desejava: que a filha fosse seu eco. A luta de Lucy para não ser um eco causa uma lacuna na comunicação entre as personagens, mas permite a Kincaid fazer o uso da língua do colonizador como local de resistência. Assim, é revelada a futilidade da tentativa de criar uma identidade separada da história, cultura e família de um indivíduo (LANG-PERALTA, 2006, p. 34).

A obsessão com a identidade, descrita por Ashcroft, Griffiths e Tiffin (1989), e a dupla visão sugerida por Bhabha ocasionam falhas de comunicação, que por diversas vezes a isola. Inicialmente, Lucy tenta comunicar-se, mas fracassa em muitas instâncias, muito embora o inglês seja a língua em comum. Ainda que tenha recebido uma educação britânica, ela era considerada estrangeira no espaço para o qual migrara, condição reforçada quando enxerga as circunstâncias diferentemente daqueles à sua volta. A protagonista decide tomar suas próprias decisões relativamente à forma pela qual responderia às novas circunstâncias de sua existência, ao invés de imitar os demais, fazendo com que ainda que aprecie determinados aspectos do seu novo lar, manifeste reações ambivalentes, devido ao seu passado.

Sua percepção minuciosa quanto às relações de poder a torna independente de forma que decide não aceitar julgamentos. A ânsia por tornar-se livre e a decisão de deslocar-se para um novo espaço e obter um novo emprego são acontecimentos significativos nesse processo de tentativa de descolonização da mente. A separação da figura materna situava Lucy em condição de heroína, ao afastar-se do lar e da mãe, que limitava seus horizontes. Já a separação de Mariah, simbolizava o afastamento do domínio do lar da mãe-substituta. São a rebeldia e a ambivalência de Lucy que alimentam o seu rancor e concebem a resistência para impulsioná-la a tornar-se heroína em sua própria visão, ao invés de uma serva.

Através desse romance, podemos constatar que a construção de uma identidade nacional em uma contextura pós-colonial e a desconstrução da identidade imposta pelo colonizador constituem os propósitos da escritora. Ao retratar a conjuntura histórica da sua nação colonizada, Kincaid vinculou o desenvolvimento de sua própria identidade à



identidade nacional, criando estratégias de resistência ao imperialismo e refutando o discurso histórico oficial.

Mais significativo nesse conjunto é ponderar que não são necessariamente os fatos desencadeados ao longo do texto que interessam, mas as táticas utilizadas enquanto meios de representar sua própria condição através da protagonista. No caso de Jamaica Kincaid, suas narrativas instituem uma autorrepresentação da natureza colonial enraizada na cultura de Antígua.

Referências bibliográficas

ASHCROFT, B., GRIFFITHS G., & TIFFIN, H. *The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*. London and New York: Routledge, 1989.

BHABHA, H. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.

KINCAID, J. *Annie John*. London: Vintage Books, 1985.

_____. *Lucy*. New York: Farrar Straus & Giroux, 1990.

LANG-PERALTA, L. Smiling with my mouth turned down. In Linda Lang- Peralta (Ed.), *Jamaica Kincaid and Caribbean Double Crossings*. New York: University of Delaware Press, 2006.

MASSEY, D. 'A place called home?', *New Formations*, 17, pp. 3- 15, 1992.

RICH, A. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: W. W. Norton & Company, 1976.

SIMMONS, D. *Jamaica Kincaid*. New York: Twayne Publishers, 1994.

TIFFIN, H. 'Decolonization and audience: Erna Brodber's *Myal* and Jamaica Kincaid's *A Small Place*', *Span*, 30, pp. 27-38, 1990.

ESCRITA DE SI/ESCRITA DOS OUTROS: RELENDO A *CHAVE DE CASA*

Lorena Penalva

Resumo

Este trabalho visa a analisar uma obra de Tatiana Salem Levy, *A chave de casa*, com vistas a refletir sobre a autoficção feminina, observando como o processo de escrita contribui para a reconfiguração identitária da personagem, não nominada do romance. É a partir da escrita que a personagem enfrenta os seus fantasmas; dialoga com os mortos, ressignifica o seu passado/presente; repensa sobre o peso da tradição judaica; reflete sobre a condição do imigrante em terras estrangeiras. É na/com a escritura que o passado vem ao presente, modificado, alterado, embaralhado. O leitor é levado a compreender a trajetória de vida da personagem e de sua família a partir de rastros, lacunas e ausências de informações. O leitor deve se posicionar, diante do texto, como um investigador – ele junta os cacos das memórias. A personagem protagonista reflete sobre sua condição espelhada em uma história coletiva, histórica. Como trata-se de escritas de si, faz-se uma breve reflexão sobre o conceito de autoficção, pensando no perfil do romance brasileiro contemporâneo, sobretudo no perfil do narrador.

Palavras-chave: Autoficção; Memórias; Imigração; Identidade

*Não faço outra coisa senão olhar, tocar, observar a chave.
Conheço seus detalhes de cor, o tamanho preciso de suas curvas
e de sua argola, seu peso, sua cor gasta. Uma chave desse
tamanho não deve abrir porta nenhuma.
(Tatiana Salem Levy)*

Logo nas primeiras páginas de *A chave de casa* depara-se com a problemática que aparece como mote para o desenvolver da narrativa: a personagem recebe do avô a chave da casa onde ele morou na Turquia, em Esmirna. “E agora cabe a mim inventar que destino dar a essa chave, se não quiser passá-la adiante” (Levy, 2010, p.13). A narradora/protagonista descreve de forma minuciosa a situação na qual se encontra: uma mulher paralisada que carrega um peso, uma dor, uma herança e que anda em busca “de um sentido, de um nome, de um corpo”. Ela fará uma viagem em busca de perdidos: “estou num ponto em que preciso mudar a direção do barco, ou então serei capturada pelo olhar da Medusa e me tornarei pedra, lançada ao mar” (Levy, 2010, p.10). Ela vai contar, ao longo do romance, o peso da herança familiar, para compreender a sua própria trajetória de vida.

A autora não nomina essa personagem. De quem seria essa história, afinal? Na orelha do livro temos a indicação de uma autoficção. Segundo Cíntia Moscovich, a autora condensa o jorro da memória e transforma-o em literatura. A própria Tatiana Salem

(2007) afirma ser uma autoficção, que se coloca entre imaginação e realidade, em um misto de autobiografia e ficção.

(...) em primeira pessoa. O texto fluía mais. Pensei que estava no caminho certo. Com o próprio processo de escrita, fui determinando a ideia de que seria interessante se o romance diluísse as fronteiras entre fato e ficção. Não pretendia simplesmente misturar realidade e imaginação, mas diluí-las a tal ponto que a questão “o que é verdade e o que é mentira?” não tivesse mais sentido. (Levy, 2008, 192).

Existem alguns pontos em comum entre a vida da personagem e da escritora – nasceu em Portugal, no período de exílio de seus pais, durante a ditadura militar e é de ascendência turca. O interesse aqui não é propor um trabalho de identificação do que seria fictício e do que seria real na obra, longe disso, pois, como diz Barthes: “Com efeito, a ficção não se opõe de modo simplista à verdade (...) Por um lado, todo documento, mesmo o mais verídico, detém traços de ficcionalização, por outro, todo romance, todo poema detém valor documental” (Barthes in NASCIMENTO, 2010, p.196). Sabendo da dificuldade de definir as barreiras entre o real e o fictício, propõe-se empreender algumas reflexões em torno da literatura autoficcional feminina, observando como a personagem se (re)constrói no processo de escrita e como representa a coletividade a partir de si mesmo.

A chave de casa constrói-se a partir de quatro narrativas, em tempos diferentes, que estruturam a história de vida da protagonista e de seus familiares: a história do avô, desde sua partida de Esmirna, na Turquia; a história da doença e da morte de sua mãe; a história conflituosa e tensa de uma relação amorosa e, finalmente, a história da busca que a protagonista empreende pela própria identidade. Após o falecimento da mãe, juntamente com outros conflitos, a personagem protagonista entra em um processo melancólico que a leva a uma imobilidade destrutiva. Seu avô, nesse momento, lhe dá a chave da casa da família em Esmirna e a missão de reencontrar suas raízes. A entrega dessa chave pode metaforizar os desejos da personagem de se reencontrar, de delinear sua própria identidade e, assim, responder as perguntas que vêm à tona: “Nasci no exílio: e por isso sou assim, sem pátria, sem nome. Por isso sou sólida, áspera, bruta. Nasci longe de mim, fora da minha terra – mas, afinal, quem sou eu? Que terra é a minha? ” (Levy, 2007, p. 25).

Em seu romance Levy salienta os processos migratórios judeus, o exílio no período da ditadura militar e o sentimento de não pertencimento do estrangeiro em relação ao país

de origem e ao país que escolheu para se viver. Tem-se, em seu romance, uma dicotomia bastante nítida: mobilidade/imobilidade. No primeiro caso, apresenta-se os movimentos migratórios que compõem uma trajetória familiar: a diáspora dos antepassados judeus; a vinda do seu avô da Turquia para o Brasil, a ida de seus pais para o exílio em Portugal e o retorno deles para o Rio de Janeiro; a viagem dela à Europa em busca de suas origens. No segundo caso, vários personagens acometidos pela imobilidade: doença que paralisa a autora, submissão da personagem ao amante, a morte da mãe. É nesse sentido que a sua história é narrada, num duplo de dúvidas e incertezas, mostrando a errância e a paralisia em corpos de imigrantes.

Tudo é narrado pela protagonista. A escrita faz parte do jogo, tudo é narrado sob o prisma da dor, da negatividade; como se os sujeitos migrantes fossem, por natureza, desencontrados e perdidos. É curiosa a forma em que tudo é lançado ao leitor: em um trecho, por exemplo, aparece a voz da protagonista contando como foi o seu nascimento – “nasci no exílio, onde meus pais estavam sem querer estar. Nasci fora do meu país, no inverno, num dia frio e cinzento (Levy, 2010, p.25). Na outra página, mostra-se a fala da mãe contestando essa informação: “Não, minha menina, os acontecimentos não foram como você narra. Quando você nasceu, não estava frio nem cinzento. Não penei para parir. Não tomei anestesia nem tenho cicatriz, você nasceu de parto normal” (Levy, 2010, p.26). Então, como se vê, revela-se uma narrativa bem ao estilo contemporâneo, em que as verdades são desestabilizadas, com vozes e versões que não se completam e nem se ajustam. A escrita se estabelece entre o vivido/inventado.

Essa questão da realização X irrealização ou negação é tratada em uma obra teórica de Tatiana Salem, *A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. A autora aborda essa questão apoiada no pensamento de Blanchot. De acordo com esse pensamento, é “preciso negar o real para se construir a (ir)realidade fictícia (...) o mundo é aqui realizado pela negação de todas as realidades particulares (LEVY, 2011, p.23). Os textos científicos ou de caráter objetivo se distanciam desse jogo de negação e impossibilidade, enquanto que a linguagem literária “só encontra seu ser quando reflete o não ser do mundo, só se realiza em sua própria falta e, justamente por isso, faz dessa falta a sua possibilidade” (LEVY, 2011, p.23). É assim que se compreende a obra de Levy, como o lugar em que as coisas aparecem de forma inabitual, deformada, subvertidas – o mundo fora de órbita. Não é sinônimo dizer que esse romance é irreal, mas é a representação do mundo fora de seu tempo e a partir de suas impossibilidades. “O mundo criado pela literatura – mundo

este imaginário – não se constitui como um não mundo, mas como o *outro de todo o mundo*” (LEVY, 2011, p.28).

A escrita de Tatiana Salem, em sintonia com esse pensamento filosófico, apresenta-se ambígua, errante, despedaçada. A autora se coloca como uma exilada diante da própria escrita, da própria realidade – está sempre *por vir*. A protagonista não tem intenção de se deixar visível ou corporificada, pelo contrário, ela exprime a intimidade do seu eu no jogo com os vazios e com a ambiguidade, se desdobrando para fora do mundo, colocando em xeque certezas e valores. Narra na perspectiva da negatividade, da dor, da podridão; como se a escrita fosse uma maneira de sarar o luto e as angústias do sujeito que carrega o peso da tradição judaica. Nas palavras de Eurídice Figueiredo (2013, p.183): “tanto os arquivos quantos os mortos são incorporados na escrita ficcional; a escritora vence assim ao mesmo tempo a paralisia e a morte, já que ela passa a comandar seus fantasmas interiores”.

Por que leva tudo para o lado da dor? Por que sempre assim, desde pequena? A história do seu avô não é feita só de perdas. Essa história que você conta também tem outras histórias. Por que não narra, por exemplo, a alegria de desembarcar em terra acolhedora como a nossa? (Levy, 2010, p.69).

É traço comum na narrativa brasileira contemporânea a representação da vida humana do ponto de vista da negatividade, em que “as limitações e as dificuldades de personagens prevalecem com relação à possibilidade de controlar a própria existência e determinar seu sentido” (GINZBURG, 2012, p.200). A protagonista busca a resolução de traumas, vazios e interrogações no processo íntimo da escrita ou da viagem (metafórica ou real), numa busca incessante por seus segredos, marcas, ausências. A escrita, nesse caso, se estabelece como espaço de resistência, de recusa ao apagamento, e não de resolução ou de apaziguamento de conflitos. Todo o trabalho de recuperação de memórias individuais ou coletivas encena a experiência do trauma - seja o de viver em um país estranho, de um relacionamento abusivo, da dor do exílio, do sofrimento com a ditadura, do peso da tradição judaica que carrega consigo -, a não realização do Eu no presente, a não compreensão de um passado (próximo ou longínquo) e o fracasso de um sujeito em busca de identificações. A escrita aparece como forma de controlar a sua vida e de sua família, pois ela narra, ela encadeia as histórias, ela elabora as personagens, ela dá o rumo que quer à sua trajetória. Ela domina. Ela tem as rédeas da narração/vida (escrita/terapia; fala com os fantasmas para fantasmas; desenterra os mortos; fala de si/dos outros para si e para os outros).

O romance de Tatiana, desse modo, acaba se distanciando do realismo mimético, que busca expressar o mundo exterior a partir da noção de que a literatura pode dar conta do real, pelo contrário, o seu estilo literário está mais afinado com o estilo contemporâneo, que representa o mundo longe da ideia de cópia, mas próximo da noção de desdobramento de realidade ou de efeitos do real. Conforme Levy (2011, p.38): “arte feliz é, portanto aquela que se desdobra para o fora, deixando-se atravessar pelas forças que o compõem”. Tendo em vista a ideia de desdobramento, Levy elabora um romance diluído entre fato e ficção. Ela escreve um romance autoficcional, algo bastante comum na literatura brasileira contemporânea. Relevante ressaltar que não se trata de uma autobiografia, no sentido clássico, tradicional, logo, não se trata de um relato do que de fato aconteceu. Trata-se de uma ficção baseada 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. (Bernardo Carvalho in Levy, 2008, p.193).

Fechada em casa, eu diria até mesmo na minha casa assombrada, vasculhei meu arquivo doméstico. Fotos, cartas, diários. Em Esmirna, Lisboa, Florença, Paris, Istambul, Rio de Janeiro. Pessoas às vezes estranhas, casas desconhecidas, papel descolorado, lugares que nunca vi. Eventualmente, alguma anotação no verso da fotografia: “vovô na Turquia”; “mamãe na ótica”. Sempre alguém em algum lugar, mas raramente alguém em casa. Quase nenhuma foto no interior. O que mais me chamou a atenção foi o relato de uma prima-avó, escrito a mão, em que ela conta a história da família na Turquia, a viagem para o Brasil e o estabelecimento no novo país. Não cheguei a conhecer praticamente nenhuma das pessoas citadas, mas enquanto lia o texto tinha a sensação de que estavam todos vivos em mim, como se nos conhecêssemos há longo tempo.

Ao consultar o Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos, organizado pela Zilá Bernd, encontra-se a seguinte definição para o termo autoficção:

Descobre-se, no século XX, uma nova tendência introspectiva capaz de burlar as normas canônicas da autobiografia por meio da mistura de diferentes gêneros e formas discursivas. Com a promessa de ser também um espaço de restituição e recomposição dos resquícios do vivido, da memória, em um período pós-guerra ou pós-trauma, a nova escritura do “eu” que ganha dimensões terapêuticas de uma “escrita reparadora”, dando conta de um sujeito fragmentado e de uma nova percepção de si mesmo. Batizado de **autoficção** em 1977, essa escrita é vista como um objeto literário que, ao longo dos anos, adapta-se às necessidades desse sujeito contemporâneo para ganhar, na entrada do século XXI, área de gênero independente (DUARTE, 2010, p.27).

O conceito-neologismo autoficção, formulado por Doubrovsky, responde à indagação feita por Lejeune (1996, p.31): “o herói de um romance declarado pode ter o mesmo nome que o autor?” O conceito de autoficção, no final das contas, vem para livrar o autor do pacto autobiográfico. Doubrovsky (1977), logo na capa, problematiza: “autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, ao fim de suas vidas, e em belo estilo”. Essa indagação é, na verdade, uma crítica a esse pensamento tradicional de autobiografia, onde as pessoas, ao final da vida, escrevem a sua história com tom de totalidade, certezas e veracidade. O romance de Tatiana, como já foi dito, se distancia dessa visão, já que a protagonista volta ao passado em busca de respostas para sua condição atual, mas tudo a partir de memórias- rastros, ou seja, ela volta no tempo e traz para o leitor uma gama de ambiguidades, contradições e lacunas.

Existem dois critérios fundamentais para definir autoficção, tal como concebida por Doubrovsky: definição de gênero (a autoficção é um romance) e a definição nominal (identidade de nome de autor-narrador-personagem). O romance *A chave de casa* acaba por se distanciar dessa visão de autoficção de Doubrovsky, já que a personagem protagonista não é nominada. O nome do autor não é semelhante ao nome do personagem. Na verdade, Tatiana Salem propõe o jogo do indecível, porque a personagem pode ou não representar a Tatiana autora. Ela coloca o autor como propõe Agamben, como gesto: “o sujeito – assim como o autor, como a vida dos homens infames – não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar” (Agamben, 2007, p.63).

Conforme Figueiredo (2013), o romance de Levy se aproxima mais da autoficção proposta por Philippe Vilain, “para quem a ausência do nome não invalida o caráter autoficcional (...) ela problematiza a categoria da verdade, a questão do sujeito, postulando a não coincidência entre o sujeito empírico, o que remete à pluralidade de identidades que cada um tem dentro de si” (Figueiredo, 2013, p.188-189).

Para Philippe Gasparini (2014), não é possível contar sem construir uma personagem para si, sem elaborar um roteiro, sem “dar feição” a uma história. Acredita que “não existe narrativa sem retrospectiva, sem seleção, amplificação, reconstrução, invenção” (Gasparini, 2014, p.187). Em outras palavras, somos levados a preencher as lacunas de nossa memória para construir uma narrativa coerente, significante. É por esse motivo que Lacan afirma: “o sujeito está situado em uma linha de ficção”. No pós-escrito da tese de doutorado, de que fez parte o romance *A chave de casa*, Tatiana Salem levanta reflexões sobre a veracidade do que é apresentado no romance:

Mas quem disse que a mulher paralisada do romance sou eu? Quem disse que o *eu* do ensaio sou eu? O mal-estar com a verdade (o desejo de verdade?) parece vir muito mais de quem lê/ouve do que de quem escreve. Segundo a teoria de Philippe Lejeune, a autobiografia estabelece um pacto entre leitor e autor. Se o escritor não firma o pacto, este não existe (LEVY, 2008, p.175-176).

Levy, no romance, se apropria de experiências pessoais para falar da herança, seja através da história do avô, do choque com a cultura do Outro (não tão outro, o outro familiar) ou da paralisia do corpo. O imigrante traz as marcas do deslocamento, da mudança no próprio corpo, isso é bem descrito no romance. A condição de quem sai do seu país de origem é sempre de mal-estar consigo mesmo e com o Outro. Nesse sentido, dialoga-se, com a concepção de autoficção proposta por Evando Nascimento, como alterficção (queremos marcar a ficção de Tatiana Salem a partir desse ponto de vista: com e para além de Dubrovsky), ou seja, a “ficção de si como outro, francamente alterado e do outro como uma parte essencial de mim” (Nascimento, 2010, p.192). Em *A chave de casa* observa-se claramente a não preocupação da autora em relatar sua vida inteira, nem de explicá-la ou justificá-la ou mesmo de apresentar uma história fiel aos acontecimentos da vida. Pelo contrário, ela trabalha com recorte de momentos, com fraturas de lembranças para propor uma realidade fictícia.

Estou convencido de que toda experiência do eu passa pelo encontro com a alteridade, de forma estrutural e irreduzível. Eu só existo porque o outro/a outra (que pode ser inúmeros nomes: mundo, universo, natureza, Deus, pais, mãe, família, sociedade, acaso, lei, norma, etc.) lhe deu existência. É nesse sentido que deveria ler a famosa frase de Rimbaud no contexto original da carta em que se inscreve eu “é um outro”, porque é esse outro e essa outra que me fundam, desde antes do nascimento, quando ainda não passo de uma ideia na mente e no corpo de meus pais. (NASCIMENTO, 2010, p.196).

Logo abaixo apresenta-se um trecho em que a protagonista fala dessa presença do outro ligada ao seu próprio corpo. Na obra, essa presença está ligada ao peso da ancestralidade, à questão da herança judaica, que não é algo opcional. Não se enfatiza aqui a questão da judeidade (como proposta por Derrida), apenas salienta-se como a personagem se coloca “em relação ao passado e ao futuro, como cada um se transforma ao longo da História tendo em seu horizonte um saber e uma tradição herdados” (FIGUEIREDO, 2013, p.181).

Quase todos os dias há momentos em que faço alguma coisa e logo em seguida penso: não sou eu. Coisas bobas, do cotidiano, como sorrir, encolher o corpo no sofá para ler o jornal ou segurar a xícara de café com as duas mãos. De repente, no meio do gesto, sou acometida pela sensação de que não sou eu quem está ali (...) como se meu corpo não fosse apenas meu, e a cada momento eu percebesse essa multiplicidade, a existência de outras pessoas me acompanhando.

Pertinente frisar, tendo em vista esse fragmento, que a identidade da personagem se constitui a partir da alteridade. E, esse diálogo com o Outro, aparece, muitas vezes, com o intuito de reforçar ainda mais a mescla de autobiografia e ficção. Como narrar a história do outro a partir das minhas impressões? Como recontar um fato que, quase sempre, não presenciei? Como falar de uma história esquecida pelo tempo? Como trazer o passado ao presente de forma convincente? A certeza é que a personagem se embrenha na missão de narrar, mas da perspectiva do apagamento e da impossibilidade de reconstituição dos fatos como realmente aconteceram. O ato de narrar é, ao mesmo tempo, uma necessidade e uma impossibilidade.

Narrar, desse modo, é uma fabricação de sentidos. Diante dessa afirmação, é pertinente a abordagem de Gasparini ao falar da etimologia da palavra ficção (conforme definições de Doubrovsky): “o verbo latino *fingere* significava de fato “afeiçoar, fabricar, modelar”. O *fictor* era alguém que dava feição: o oleiro, o escultor, e depois, por extensão, o poeta, o autor” (GASPARINI, 2014, p.187). Dessa forma, pode-se afirmar, em sintonia com esse pensamento, que o escritor fabrica identidades imaginárias, provoca um movimento de construção ficcional. A palavra autoficção surgiu em um momento oportuno para questionar e desestabilizar noções de sujeito, verdade, identidade, escritas do eu. E, Tatiana Salem se coloca como escritora-artesã ou escritora-escultora, já que molda os acontecimentos de modo a perturbar e despertar a atenção do leitor. *A chave de casa* é um romance que ultrapassa os limites do domínio pessoal do leitor. Por exemplo, para dar mais ação, intensidade à história, ela conta/cria o assassinato do amante. Explora cenas de exploração, violência para intensificar o corte entre realidade/ficção. O assassinato acaba por desfazer a coincidência da história da autora e a da personagem.

Em seguida, peguei a faca que havia buscado na cozinha e, segurando-a com as duas mãos, atravessei seu ventre. Senti o metal rasgando sua pele macia, perfurando a carne, o estômago. Senti o metal roçando os ossos da sua costela, e então larguei a faca (...) em seguida, vi sua cabeça pendendo para o lado e seus olhos fechando para sempre. (LEVY, 2010, p.202)

A autora brinca com o leitor a todo instante. Ela afirma e nega ao mesmo tempo, criando um clima de desconfiança entre leitor e narrador. A título de exemplo, tem-se a questão da viagem. Na página 12, a narradora diz: “para escrever esta história, tenho de sair de onde estou, fazer uma longa viagem por lugares que não conheço, terras onde nunca pisei” (...) e por isso farei essa viagem de volta, para ver se não os esqueci perdidos por aí, em algum lugar ignoto. No entanto, na página 106, aparece a seguinte afirmação: “essa viagem é uma mentira: nunca saí da minha cama fétida. Meu corpo apodrece a cada dia, as pústulas corroem minha própria carne e em pouco tempo serei apenas osso”(...) Como poderia fazer essa viagem? Não tenho articulações, tenho os ossos colados uns aos outros. Relevante fazer algumas observações: primeiro, não é de interesse nosso saber se a viagem é real, se aconteceu de fato, pois compreende-se a viagem, o deslocamento do ponto de vista metafórico. A viagem é a forma que a personagem encontrou de lidar com a tristeza, com a solidão e com a morte. Pode simbolizar também a busca por uma identidade, por sua coletividade. Depois, é relevante notar ainda a quantidade de palavras negativas (corroem, fétida, mentira, apodrece), a personagem descreve e encena um ambiente de dor e morte com as próprias palavras; a linguagem, nesse caso, é a imagem do luto, da amargura. O leitor é convidado a sentir, através das palavras, a condição da imigrante, da herdeira, da intrusa, da mulher, da doente, da enlutada.

De acordo com Figueiredo (2013), a autoficção feminina parece querer compartilhar mais a angústia do que o prazer, já que o ato de escrever pode ser compreendido como um remédio, um tipo de desabafo. Talvez, por isso, seja interessante a mistura de autobiografia e autoficção, pois a figura do autor fica, de certo modo, resguardada e menos visível. Há, nos últimos anos, uma proliferação de textos femininos autoficcionais, onde as autoras criam um duplo de si, desvelando temas tabus, como: incesto, prostituição, paranoia, lesbianismo, entre outros.

Na página 133, do romance, a narradora revela ou confirma ao leitor o que a levou a escrever:

“conto (crio) essa história dos meus antepassados, essa história das imigrações e suas perdas, essa história da chave de casa, da esperança de retornar ao lugar de onde eles saíram, mas nós dois (só nós dois) sabemos ser outro o motivo da minha paralisia. Conto (crio) essa história para dar sentido à imobilidade, para dar uma resposta ao mundo, e, de alguma forma, a mim mesma, mas (só nós dois) conhecemos a verdade”.

Foca-se na expressão “conto – crio”. O contar e o criar são imbricados de modo a não ter como separá-los. Levy elabora um romance de memórias, de autoficção, ao mesmo tempo. Não é interesse aqui delimitar fronteiras entre esses gêneros, no entanto, mostrar a hibridez e a fronteiras fluidas dos mesmos. O que se pode afirmar é que em Levy realidade e ficção estão mescladas para criar um universo próprio, para possibilitar a compreensão da realidade a partir da ficção – uma realidade desdobrada, como afirma Blanchot.

Pode-se dizer, então, que em *A chave de casa* tem-se o relato de várias vozes de um mesmo sujeito. A narrativa se coloca como urgência – precisa-se falar do passado para compreender o presente. A narradora precisa contar/criar, e nós, leitores, precisamos nos enveredar por caminhos sinuosos e tortos. A autora faz um misto de lembranças, pesquisas, memórias, invenções e realidades para poder recriar o passado e o presente, dando-lhes novos significados e rumos. A verdade é sempre inalcançável: “As palavras ainda me escapam, a história ainda não existe” (LEVY, 2010, p.10). A escrita de Tatiana Salem não nos leva a conhecer a verdade, mas a produzi-la. Ou, nas palavras de Deleuze, “a verdade nunca é o produto de uma boa vontade própria, mas o resultado de uma violência sobre o pensamento” (DELEUZE, 1987, p.16).

Referências

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**. Dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. DOSSE, François. *O desafio biográfico*. Escrever uma vida. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense - Universitária, 1987.

DUARTE, Kelley B. Autoficção. In: **Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos**. Zilá Bernd (org.) Porto Alegre: Literalis, 2010.

DOUBROVSKY, Serge. “O último eu”. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira. **Itinerários**, Araraquara, n.40, p.45-60, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/8165/5547>.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FIGUEIREDO, Eurídice. A narrativa de filiação de escritores judeus brasileiros. In: **Falando com estranhos: o estrangeiro e a literatura brasileira**. Godofredo de Oliveira Neto, Stefania Chiarelli (orgs.) Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

GASPARINI, “Autoficção é o nome de quê?”. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.181-221.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEVY, Tatiana Salem. **A chave de casa**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau a Internet**. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2008.

NASCIMENTO, Evando. **Matérias-primas: da autobiografia à autoficção**. In: NASCIF, Rose Mary Abrão, LAGE, Verônica Lucy Coutinho. **Literatura, Crítica e Cultura IV: Interdisciplinaridade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2010.

SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

IDENTIDADES HÍBRIDAS E PERFORMATIVIDADE EM *¡YO!* DE JULIA ALVAREZ

Priscila Catalão (UERJ)¹
Leila Harris (UERJ)


Resumo: O objetivo deste artigo é ponderar a respeito dos descentramentos contemporâneos e como essa questão dita os aspectos híbridos e constitutivos da identidade da mulher enquanto indivíduo diaspórico, além disso, nos propomos a analisar a questão de gênero como performance tanto na literatura ficcional quanto na autobiografia através da apreciação dos romances *¡Yo!* e da coletânea de ensaios autobiográficos *Something to declare* escritos por Julia Alvarez.

Palavras-chave: Diáspora; Identidade híbrida; Gênero

Julia Alvarez é poeta, ensaísta e romancista. Seus romances focam, em geral, nos temas nascidos da experiência daqueles que se deslocaram, especialmente da mulher enquanto sujeito diaspórico. Alvarez nasceu em Nova Iorque no dia 27 de março de 1950, mas suas origens estão na República Dominicana, país onde seus pais nasceram e onde Alvarez viveu os dez primeiros anos de sua vida. À época de seu nascimento, a República Dominicana encontrava-se sob o comando do ditador Rafael Trujillo havia vinte anos, razão pela qual os Alvarez se exilaram nos Estados Unidos brevemente antes do nascimento da filha e definitivamente dez anos depois, em 1960. Seu pai era envolvido em movimentos de oposição ao governo Trujillo, o último tendo sido aquele formado pelas irmãs Mirábal, conhecidas como As Mariposas, assassinadas a mando de Trujillo e tema de um romance ficcional acerca de sua história escrito por Alvarez.

Alvarez muitas vezes combina elementos de ficção e História em sua escrita para narrar às vidas dos exilados. A escritora trabalha os temas memória, assimilação, pertencimento e identidade, tendo escrito sobre as experiências políticas e culturais de mulheres nascidas tanto na República Dominicana quanto nos Estados Unidos. Em trabalhos mais recentes, Alvarez também focou na mulher cubana, o que explicita seu comprometimento com a questão feminina caribenha. Alvarez pode ser lida como uma subjetividade diaspórica, dado o deslocamento da República Dominicana para os EUA ainda criança, que escreve sobre aqueles que se deslocam e descentram, mas também narra as questões daqueles que ficaram. Dentre seus trabalhos, nos interessam nesse momento primordialmente seu terceiro romance *¡Yo!* (1997) e sua coletânea de ensaios

¹ Graduada em Letras – Inglês/Literaturas (UERJ). Mestranda em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ) sob a orientação da Prof^a Dr^a Leila Assumpção Harris. Contato: catalaopriscila@gmail.com




autobiográficos *Something to declare* (1998) onde a autora irá descrever através de pequenos ensaios o processo de hibridização cultural que ela mesma vivenciou.

¡Yo! pode ser considerado uma sequência do primeiro romance Alvarez *How the García Girls Lost Their Accents* de 1991. Neste primeiro trabalho, acompanhamos a vida das meninas García de La Torre, de forma não cronológica, desde seus primeiros anos de vida em sua terra natal, a República Dominicana, até sua vida adulta nos Estados Unidos como imigrantes. Carla, Sandra, Yolanda e Sofia se mudam para os EUA junto com os pais deixando para trás a infância protegida e feliz no seio de uma família grande, de posses e tradicionalmente dominicana.

Em *¡Yo!* somos apresentados a Yolanda, terceira filha dos García de La Torre, através de uma narrativa em sua maior parte em 1ª pessoa onde que múltiplos narradores irão contar histórias sobre Yo. Ao terminar a leitura somos deixados com o sentimento de estivemos montando um quebra-cabeça da vida desta mulher cuja identidade só pode ser considerada um misto de experiências que foram influenciadas pelo processo de deslocamento sofrido na infância tanto quanto por outros fatores primordiais como classe, raça e gênero.

As experiências de Yolanda retratadas em *¡Yo!* muito se assemelham àquelas narradas por Julia Alvarez nos ensaios de *Something to Declare*, fato que nos faz confiar que a análise do processo de hibridização da identidade de Yo alinhado ao conceito de performatividade de gênero que estão presentes na obra é muito importante para o debate acerca dos mesmos conceitos. Sendo assim, precisamos pensar a diáspora per se. Diáspora é o entre-lugar e conceitualmente pode ser definida como o termo usado para designar comunidades que se deslocaram forçosamente do seu local de origem para locais periféricos. Dentre os motivos pelos quais tais descentramentos ocorrem se encontram o genocídio, exílio político, guerras em zonas de conflito, migração por motivos econômicos e tal qual o que aconteceu a Alvarez e sua Yolanda, a expatriação para fugir de situações de ditadura violenta.

Membros de comunidades diaspóricas são obrigados a lidar não apenas com as implicações psicológicas e socioeconômicas que o deslocamento provoca, como também com o sentimento de alienação e exclusão no país anfitrião devido a questões como o racismo, o sexismo, a homofobia e preconceito de classe. Não bastasse estas problemáticas, mesmo dentro de comunidades diaspóricas podemos encontrar níveis de opressão similares, porém não iguais, ao sistema que é vivido no país anfitrião. Isso se



dá porque estamos analisando relações de poder que são desiguais, heterogêneas e em constante processo de mudança mesmo que todos envolvidos em tais comunidades sejam parte de um “nós” e vivam coletivamente. Como nos elucida Ann Hua em seu artigo “Diaspora and Cultural Memory”:

É crucial lembrar que identidades e comunidades diaspóricas não são fixas, rígidas, ou homogêneas, ao contrário são fluidas, sempre em mudança, e heterogêneas. Há sempre batalhas por poder dentro de comunidades diaspóricas, disjunções produzidas pelas experiências diversas de gênero, classe, sexualidade, etnia, idade, geração, incapacidade, geografia, história, religião, crenças, e diferenças de língua/dialeto. Em outras palavras, comunidades e redes diaspóricas não estão isentas de sexismo, racismo, preconceito de classe, homofobia, discriminação contra idosos, e outras discrepâncias e preconceitos. (HUA, 2008, p. 193, tradução nossa)

É neste contexto que está inserida a protagonista de *¡Yo!* e é sendo parte de uma comunidade diaspórica composta por sua própria família e por seus serviços tanto quanto pertencendo a uma outra parte da família que se encontra na República Dominicana que Yolanda vai crescer e tentar entender sua própria identidade frente a este cenário e ao seu próprio sentimento de nostalgia que não necessariamente estará conectado a um país de origem que de fato existe. É lidando com o sentimento paradoxal de estar incluída ao mesmo tempo em que se está de fora que encontramos Yolanda.

Sujeitos diaspóricos como Yolanda e a própria Alvarez vivem a tensão de serem leais a dois lugares ao mesmo tempo. Muitas vezes esta tensão se traduz por um senso crítico muito aguçado de que as condições culturais e socioeconômicas da terra natal não são ideais, ao mesmo tempo em que se percebe o país anfitrião como um lugar onde a relação entre o sujeito e as mesmas políticas também não são perfeitas. Isto posto, ser uma subjetividade diaspórica é compreender estes aspectos e ainda assim se mostrar nostálgico por um retorno que talvez seja apenas idealizado sem ser capaz de abandonar de vez a terra que abraçou.

A política do espaço da diáspora é contraditória e relacional por si só porque “lar” é o lugar com qual o indivíduo divide uma relação de intimidade mesmo que esteja alienado deste. Em diversos momentos podemos perceber que este sentimento é dual e Yolanda o sente tanto quando está na República Dominicana quanto quando se encontra nos Estados Unidos. O sentimento de alienação no país em que se refugiaram no momento, a incerteza do que está por vir e a saudade lancinante do que ficou para trás

se traduzem numa conversa entre a matriarca García de La Torre e a professora de Yolanda na escola onde as meninas estudaram quando crianças:


Eu não posso confiar em minha voz para falar. Balanço a cabeça.
“Mas o que eu não entendo é como as garotas continuam repetindo que querem voltar. Que as coisas eram melhores lá.”
“Elas estão doentes com saudade —“ Eu explico, mas isso não soa correto.
“Doentes de saudade, sim”, ela diz.²
(...)
Eu tento conter as lágrimas, mas é claro que elas vem. O que essa senhora não é capaz de saber é que não estou chorando por ter deixado o meu lar ou por tudo que perdemos, mas por causa do que ainda está por vir.”
(ALVAREZ, 1997, posição 399, tradução nossa)

Yolanda, ainda criança, tenta elaborar as emoções da forma que uma criança imaginativa como ela faria: ela se retrai para seu mundo da imaginação, cria e conta histórias baseadas nas experiências que viveu na terra natal afim de que consiga aplacar a nostalgia do retorno e a ansiedade que o processo de adaptação a um novo país causa. É a partir e por causa da experiência diaspórica que Yolanda, a escritora, floresce.

Curiosa e contadora de histórias, Yolanda manipula a realidade através de suas palavras e narra a história de sua própria família em um livro que faz muito sucesso. Este processo, no entanto, a transforma em uma traidora aos olhos dos membros da família que a inspiraram. Yo se identifica como uma escritora e escreve porque isto a ajuda a equilibrar as questões que ela mesma tem relacionadas a sua identidade fragmentada como subjetividade diaspórica que quer pertencer a República Dominicana, afinal é lá o local que sua família chama de “lar”, mas não é capaz de abandonar os Estados Unidos de vez. Uma problemática que só seremos capazes de compreender se pensarmos a hibridização da identidade do sujeito diaspórico.

Stuart Hall argumenta em seu livro *Da Diáspora: identidades e mediações culturais* (2003) que se conclui que a identidade cultural de um sujeito seja estabelecida no momento de seu nascimento e eternizada através do seu código genético e linhagem familiar, fazendo parte do que é o seu eu mais interior (HALL, 2003). Identidade cultural também se deduz que seja o vínculo que conecta através de narrativas do passado, presente e futuro sujeitos que foram nascidos e criados dentro de um mesmo território. O sujeito diaspórico é aquele cuja identidade cultural não é fixa em uma

² Há aqui uma questão de equivalência linguística, já que no original a expressão usada pela mãe é *sick of home*, que carrega conotação negativa, e a correção feita pela professora é *homesick* que quer expressar apenas o sentimento de nostalgia pela pátria que as meninas García sentem.




narrativa do passado e é marcada pela fragmentação, hibridização pelo contato com culturas díspares e pela posicionalidade do sujeito. Aqui analisaremos *¡Yo!* também como uma obra que contém traços autobiográficos em relação a *Something to Declare*, graças as similaridades entre as experiências vividas por Yolanda e sua criadora Julia Alvarez.

No ensaio “La Gringuita”, Alvarez narra a sua jornada com a língua mãe e a língua adquirida durante os anos passados nos Estados Unidos. Alvarez nos conta que o inevitável aconteceu: como adulta, ela só é capaz de falar fluentemente o espanhol da infância. A assimilação da segunda língua foi tamanha que ela só consegue discutir acaloradamente ou explicar algo muito complexo em inglês, o espanhol parou no tempo em que ela era uma menina na República Dominicana. O relato é real, claramente a inspiração para a jornada de Yo em relação à linguagem, já que para o personagem “língua é única terra natal” e representa bem o caráter híbrido da identidade de um indivíduo diaspórico. Segue abaixo uma parte em que Alvarez relata como percebe a experiência que ela e suas irmãs tiveram em relação ao inglês:

Nossa distância crescente do espanhol era uma maneira pela qual nós nos libertamos daquele mundo velho onde, como meninas, nós não tínhamos muito o que dizer sobre o que poderíamos fazer com nossas vidas. Em inglês, nós não tínhamos o formal *usted* que imediatamente nos colocava em nossos lugares com os mais velhos. Nós éramos responsáveis por nós mesmas e isso nos fez sentir adultas. (ALVAREZ, 1998, p.63, tradução nossa)

Todavia, este não é o único aspecto representativo da fragmentação, mobilidade e hibridização da identidade diaspórica. Outra particularidade que nos interessa analisar é a performance de gênero. Sabemos que raça e gênero são balizadores na construção e performatividade local da sujeita diaspórica, sendo parte do aspecto híbrido de sua identidade. A experiência da mulher enquanto indivíduo diaspórico é diferente da do homem nas mesmas condições. Analisaremos aqui a performatividade de gênero presente no romance, ou seja, como Yolanda age enquanto mulher dependendo de sua localização.

Se faz mister debatermos performatividade de gênero quando falamos sobre identidade, pois que pessoas só se tornam legíveis socialmente quando enquadradas em um certo padrão de gênero vigente, logo a identidade de gênero é passível de análise antes mesmo que devotemos tempo a pensar a identidade por si só. Judith Butler elucida em seu *Problemas de Gênero* (2003):



O gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada. Uma coalizão aberta, portanto, afirmaria identidades alternativamente instituídas e abandonadas, segundo as propostas em curso; tratar-se-á de uma assembleia que permita múltiplas convergências e divergências, sem obediência a um *telos* normativo e definidor. (BUTLER, 1999, p. 37)


Sendo assim, podemos concluir que gênero é performance que alterna suas nuances e que a identidade de gênero é múltipla e irá afluir ou dissentir dependendo do contexto que se encontre. Em *¡Yo!*, a protagonista Yolanda se vê no entre-lugar da diáspora e desempenha o gênero dependendo do lugar onde esteja. Afinal, sexo é uma categoria política que fundamenta a sociedade patriarcal.

Yolanda assimila traços da cultura americana e desempenha o gênero de acordo com estes traços quando nos Estados Unidos e como define um de seus namorados, ela é tão americana quanto uma torta de maçã, prato tipicamente americano. Eis como Dexter a enxerga:

“Yo é tão americana quanto a torta de maçã. Bem, vamos dizer tão americana quanto um taco do Taco Bell. Ela afirma que a prova de fogo é se você diz Oh ou Ay quando você esmaga o seu dedo com um martelo. Houve muitas vezes quando ela esbarrou em algo ao se dirigir para o banheiro em seu apartamento nada familiar no meio da noite e soltou um “shit!” Ele se pergunta o que isso prova sobre ela, se prova alguma coisa.” (ALVAREZ, 1997, posição 2457, tradução nossa)

Como mulher latina nos Estados Unidos, Yo é vista como um ser exótico — sua senhoria sequer cogita que Yo fale inglês fluentemente e se surpreende ao perceber que ela fala melhor do que a própria — percebe-se que ela é sempre vista como a estrangeira, e hipersexualizada. Já na República Dominicana, Yo se vê imersa em outro contexto. Um contexto que espera que uma jovem mulher da sua idade se comporte de acordo com outros padrões. Ela vai à igreja com a família, exatamente como suas tias e tios esperam que uma jovem religiosa se comporte.

Além disso, Yo sequer deixa que os namorados americanos a acompanhem nas viagens, pois não quer ter que explicar como se dá a dinâmica de um relacionamento com um americano que claramente diverge dos padrões dominicanos onde uma mulher de sua idade já estaria casada e, subordinada ao marido, seria uma dona de casa com alguns filhos. E nem pensar em ter um namorado dormindo no mesmo quarto que ela na




casa dos pais porque a virgindade é item precioso para as normas dominicanas e mesmo depois de um divórcio, Yo prefere que o pai imagine que sua virgindade foi reinstaurada após a separação do que assumir que dorme com o namorado americano. Seu pai, inclusive, é por vezes a figura metonimizada do patriarcado opressor.

A performatividade de gênero também implica relações de poder. Enquanto nos Estados Unidos Yo é lida como mulher latina e dela é esperado que esteja empregada e que ocupe posições no mercado de trabalho que as mulheres americanas não desejariam ocupar, na República Dominicana uma mulher de classe média alta como ela que trabalhe para se manter por si mesma e que esteja sem parceiros é tida como uma mulher que fracassou em seu cumprir o papel de gênero que lhe foi imposto. Logo, podemos conjecturar que as formas que Yo encontrou para se encaixar nos moldes dominicanos (sem comprometer demais sua prática feminista como ela mesma explica) são tentativas de se apresentar menos como uma perdedora aos olhos da família e dos criados, mas mais como uma mulher diferente deles. No mais, estas tentativas também têm por função fazer com que Yo consiga satisfazer seu desejo de pertencer àqueles de quem ela sempre será parte.

Em suma, o sujeito diaspórico está sempre se descobrindo e descobrindo o que é ao se relacionar e descobrir o que não é. Viver a dualidade de sempre estar no entre-lugar, pertencendo e não-pertencendo, despertando abjeção e desejo ao mesmo tempo nos mostra o quão fragmentada e em constante processo de transformação se encontram estas identidades híbridas. A mulher enquanto sujeita diaspórica sofre tais pressões e mais ainda ao performar o seu gênero de modo que consiga transitar entre duas ou mais culturas sem ser relegada a sua borda, o que a leva a refletir não só sobre quem ela é, mas também sobre quem ainda há espaço para ser. *¡Yo!*, o romance, termina com seu pai lhe dando uma benção e pedindo que ela abraça o seu destino: o de contar histórias sobre a jornada perdida de uma família que deixou tudo o que conhecia para trás para que pudessem viver para contar tais histórias. E é o que parece que Julia Alvarez sabe fazer melhor.

Referências bibliográficas

ALVAREZ, Julia. *How the García Lost Their Accents*. North Carolina: Algonquin Books of Chapel Hill, 1991.



ALVAREZ, Julia. *Something to Declare*. North Carolina: Algonquin Books of Chapel Hill, 1998.

ALVAREZ, Julia. *¡Yo!* North Carolina: Algonquin Books of Chapel Hill, 1997. E-Book. ISBN 978-1-61620-100-5.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HUA, Ann. Diaspora and Cultural Memory. In: VIJAY, Agnew (ed). *Diaspora, Memory and Identity: a Search for Home*. Toronto: University of Toronto Press, 2008. Página 193.

**MULHERES EM TRÂNSITO: EXCEÇÃO, VIOLÊNCIA E TRAUMA NOS
ROMANCES THE FARMING OF BONES, DE EDWIDGE DANTICAT E IN
THE TIMES OF THE BUTTERFLIES, DE JULIA ALVAREZ.**

Priscilla da Silva Figueiredo (UERJ/CNPq)¹

Resumo: O século XX também mostrou sua face bárbara na América Latina e no Caribe, contribuindo para o deslocamento forçado de milhares de pessoas. É o caso das autoras dos romances que compõem o corpus da análise deste artigo. As duas de origem caribenha recriam ficcionalmente períodos de exceção em seus países de origem, e através das categorias ficcionais de seus romances conseguem penetrar nas brechas abertas pela história e pela memória e, de certa forma, aplacar a dor do tempo pretérito; é através da simulação da verdade por meio de seu mecanismo estético que os romances escolhidos contribuem para o processo de retomada do passado e superação do trauma.

Palavras-chave: Estado de exceção, trauma, memória, História, ficção

a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas as quais podiam [ter] acontec[ido], possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade.


Aristóteles

Toda dor pode ser suportada se sobre ela se puder contar uma história.

Isak Dinesen


Qualquer regime colonial, imperialista ou ditatorial é uma exceção, independentemente de quanto tempo permaneça no poder; é exceção da Ética, da Moral e do Direito. Tal regime não é o contrário da democracia, mas a negação desta. Quando o período de exceção chega ao final, cabe aos sobreviventes descortinarem tudo aquilo que ficou enterrado, calado, durante os anos de chumbo. A historiografia fica responsável por escrutinar com cuidado cirúrgico os rastros documentais que restaram, e as vítimas, através das narrativas de memória, lembrar-se do ocorrido e contar suas versões. O binômio história/memória, entretanto, parece não dar conta de retomar os anos de terror que assolaram esse países, cabendo, pois, à literatura ocupar um lugar imprescindível no processo de recuperação e superação dos traumas deixados por esses momentos de exceção.

¹ Graduada em Letras (UERJ), Mestre em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ). Contato: priscillafigueiredo.rj@gmail.com.



De acordo com a crítica canadense Linda Hutcheon (1991) apenas a partir do século XIX os estudos historiográfico e literário se tornaram disciplinas distintas; antes disso, ambas eram consideradas “ramos de uma mesma árvore” (HUTCHEON, 1991, p. 141). Com essa separação, a disciplina história, passa a ser considerada ciência e precisa estar submetida a regras que possibilitem o máximo de imparcialidade diante dos fatos. Contudo, com o advento da discussão trazida pelo novo historicismo na década de 1970 e depois, gerando uma convicção de que durante o processo historiográfico é inevitável que haja um juízo de valor, uma vez que também ele está subscrito a um discurso, pode-se entender que há uma necessidade constante de questionamento e problematização por parte da historiografia para que essa alcance, se não uma imparcialidade, uma autoconsciência em seu processo discursivo. Walter Benjamin, em seu texto Sobre o conceito de História (1940), nos lembra, por exemplo, do risco que corremos quando a empatia do investigador historicista com o vencedor acaba por beneficiar o dominador e, por conseguinte, apagar ou amenizar o sofrimento do oprimido em sua narrativa. Podemos concluir, pois, que a disciplina historiografia, apesar de sua relevância, não pode ser a única a se pronunciar sobre o passado, sob risco de apagamento de vozes fundamentais.

A memória, em contrapartida, reivindica para si autoridade sobre o passado por estar baseada na experiência. A proliferação de narrativas autobiográficas e testimoniais surgidas depois do fim da Segunda Guerra Mundial e da ascensão e queda das ditaduras na América Latina e Caribe, por exemplo, foi chamada por Beatriz Sarlo (2007) de *guinada subjetiva*. Em seu ensaio O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov (1936), Walter Benjamin antevê a impossibilidade da narrativa da experiência pois essa lhe parece incomunicável, uma vez que se encerra naquele que a viveu. Confirma-se, assim, a dialética experiência (*Erfahrung*) / vivência (*Erlebnis*). Não há, de acordo com Benjamin (2007), possibilidade de se comunicar a experiência porque, quando da possibilidade de narrar, ela não mais existe. Ainda assim, recordar parece essencial. Ademais, Sarlo nota que as narrativas testimoniais parecem ter alcançado um caráter quase sacralizado, mas alerta-nos que “teria algo de monstruoso aplicar a esses discursos os princípios de dúvida metodológica” (SARLO, 2007, p.46). Parece-nos




relevante, todavia, “lembrar-nos” que a memória, ao ser acessada e transmitida, também o faz através do discurso, estando ela, tal como a historiografia, subscrita a uma determinada ideologia. A memória, portanto, também tem suas políticas, e como nos advertem as críticas literárias estadunidenses Sidonie Smith e Julia Watson, em seu livro *Reading Autobiography* (2010), há uma constante luta para se definir aquilo que pode ser lembrado, e quem tem autorização para lembrar (SMITH; WATSON, 2010, p.24).

Não obstante a constante luta entre história e memória para tornar presente o passado, principalmente no que diz respeito a momentos traumáticos da humanidade, como acontece(u) por exemplo com o Caribe e sua sequência de colonizações, ditaduras e revoltas, o que se percebe é a existência uma lacuna que não consegue ser preenchida, seja pelo discurso da ciência, seja pelo da experiência. A partir da percepção desta não-resolução, propõe-se neste projeto uma pesquisa aprofundada acerca da possibilidade de a literatura em geral - e o romance em particular, através de suas categorias ficcionais - compor o tripé sobre qual as ruínas do passado poderão produzir sentido no presente. Sarlo conclui seu livro entendendo que “a literatura, é claro, não dissolve todos os problemas colocados, nem pode explicá-los, mas nela, um narrador sempre pensa de fora da experiência, como se os humanos pudessem se apoderar do pesadelo, e não apenas sofrê-lo” (SARLO, 2007, p.119). Logo, quando a realidade pretérita é intolerável, a literatura, fluida que é, escorre por entre as brechas abertas pela distância científica da historiografia e a proximidade experimental da memória para que a ferida possa, enfim, começar a ser tratada.


Os dois romances que perfazem o artefato literário deste artigo - *The Farming of Bones* (1998), da autora haitiana Edwigde Danticat e *In the Time of the Butterflies* (1994), da dominicana Julia Alvarez, foram escolhidos não apenas por tratarem de momentos históricos relevantes para a região da América Latina e do Caribe e as consequências que tais momentos imprimiram nas vidas, mentes e corpos de suas vítimas, mas também pelo valor literário que compartilham e pela maneira como são construídos.

Em primeiro lugar a aproximação dos romances se dá por serem todos escritos originalmente na língua inglesa por autoras que fazem parte da primeira ou segunda




geração de imigrantes do Caribe. Danticat saiu do Haiti quando tinha 8 anos com seu irmão caçula para encontrar os pais (e os irmãos que ainda não conhecia) em Nova York e apesar de ter nascido nos EUA, Julia Alvarez, filha de pais dominicanos viveu seus primeiros 10 anos de vida na República Dominicana, de onde teve que fugir com sua família depois de seu pai participar de uma tentativa de tirar o ditador Trujillo do poder. Em segundo lugar, os romances se aproximam por sua temática. Ambos são representações literárias de mulheres que enfrentam violência ou risco de violência em momentos de exceção nos países onde residem. Como já mencionado anteriormente, em *The Farming of Bones*, Danticat reconstrói ficcionalmente o trágico episódio ocorrido no ano de 1937 na fronteira entre o Haiti e a República Dominicana. Sua protagonista, Amabelle Désir começa a narrativa como uma empregada haitiana em uma cidade fronteiriça dominicana e termina como uma sobrevivente do massacre de volta em sua cidade natal. Enquanto *In the Time of the Butterflies*, Julia Alvarez reconstrói ficcionalmente a vida das irmãs Mirabal, mortas por se oporem ao regime de Rafael Leonidas Trujillo, ditador da República Dominicana.

Ademais, será adotado para este artigo o conceito benjaminiano de constelação. Georgette Lúcia Volpe (2000) aborda esse complexo conceito e declara que caberia ao leitor de Walter Benjamin “‘contemplar’ os textos e ver - à maneira do observador de estrelas - quais os elementos que se destacam e quais ligações poderiam ser feitas entre esses pontos” (VOLPE, 2000, p.40). Os romances escolhidos para integrar o corpus da análise se aproximam, portanto, também por esse viés. O elemento imagético mais importante e sobre o qual a narrativa dos romances se constrói parece ser a metáfora da viagem, curta ou longa, voluntária ou forçada, e o efeito que esse deslocamento causa nas personagens centrais. Logo, apesar de o tempo pretérito ter importância seja no enredo ou no fazer-literário em questão, é o espaço que parece assumir o papel de elemento articulatório unificador da estrutura ficcional que dá a coesão no elemento poético dos romances. Michel Foucault (2006) observou com maestria que a nossa seria a época do espaço e que estaríamos em um momento em que o mundo se experimentaria menos como uma via que se desenvolve através do tempo e mais como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama. Parece-nos bastante relevante a



escolha de Foucault (ou pelo menos de seu tradutor) pela palavra trama, vez que, naquilo que se refere à escrita ficcional, trama seria o elemento que dá sustentação à história. O espaço, deste modo, pode ser considerado o elemento através do qual as demais categorias ficcionais podem se desenvolver. É através desse espaço, seja no plano da narrativa, ou das imagens, que as autoras resgatam o passado que precisa ser [re]contado.


Em *The Farming of Bones*, há pelo menos dois espaços narrativos, o que se dá durante a vigília e o espaço onírico. No espaço da vigília, apesar de narradora, Amabelle - a protagonista - pouco fala. Sabemos sobre sua história pessoal, sobre a morte de seus pais e seus desejos mais profundos no espaço onírico da narrativa, que se apresenta no texto em negrito, como se fosse este fosse mais real do que o outro. É neste espaço onírico da narrativa, também, que a protagonista deixa de ser apenas uma empregada haitiana em uma casa dominicana e se individualiza. o espaço onírico irrompe em meio a narrativa do presente e desestabiliza, no romance, a estrutura realista e linear que, de certa maneira, se espera de uma obra que se propõe a representar ficcionalmente um passado obscuro. Quando retorna ao Haiti fugindo do massacre no qual perde seu amante, a narrativa onírica praticamente se extingue, como se o trauma a tornasse incapaz de sonhar. Parece-nos importante, ainda, mencionar o papel estético que o rio Massacre ocupa na trama. É nesse rio que os pais da protagonista morrem afogados, é nele que os trabalhadores das plantações de cana de açúcar, em sua maioria haitianos, tomam banho e lavam suas roupas, e atravessar o rio é a única maneira que Amabelle encontra para escapar da morte. Ao nos lembrarmos que essa massa de água ocupa um lugar importante em diversas culturas - na antiga narrativa bíblica, por exemplo, a água do rio Nilo é transformada em sangue por Moisés e para os indianos, o rio Gangue é um local de purificação espiritual - não podemos evitar senão de lembrarmo-nos do conceito de *unheimlich* desenvolvido por Freud. A presença do rio no romance nos remete exatamente ao que o psicanalista vienense chamou de estranho, ou seja, aquilo que nos aterroriza não por sua novidade, mas por ser daquela categoria do assustador que obtém seu efeito através da familiaridade. Foi exatamente no seio desta familiaridade que tão grande violência irrompeu.



Em entrevista conduzida por Bonnie Lyons e publicada no periódico *Contemporary Literature*, Danticat (2002) conta um pouco como se preparou para escrever *The Farming of Bones*. A autora afirma que leu vários livros, escritos principalmente por dominicanos, entretanto, assegura seus leitores não devem ler seus romances como trabalhos da área de antropologia ou sociologia. Tampouco, seu trabalho pretende substituir a historiografia e as narrativas testimoniais. Danticat alerta que seus leitores precisam estar atentos ao fato de que ela escreve ficção, conta histórias.

Em *In the Time of the Butterflies*, Julia Alvarez constrói ficcionalmente a vida das Mirabal através de uma narrativa polifônica, em primeira pessoa, dando voz a cada uma das irmãs. Neste romance, o espaço parece manifestar a quebra na separação entre o privado - tradicionalmente feminino - e o público - tradicionalmente masculino. Desde o início, as irmãs se deslocam de uma maneira incomum para mulheres de seu tempo. Apesar de morarem em um pequeno vilarejo, elas vão para a escola, para a universidade, fazem viagens. As maiores mudanças que ocorrem na vida das protagonistas parecem estar intimamente ligadas ao espaço percorrido por elas. Um grande exemplo no romance do apagamento das fronteiras entre o público e o privado se dá em uma narrativa de Patria Mirabal, a mais velha das irmãs. A princípio, Patria não se envolve em questões políticas como suas irmãs, mas permite que reuniões sejam feitas em uma parte externa de sua propriedade. Depois de participar de um retiro espiritual em outra cidade e testemunhar a morte de um jovem camponês, Patria volta transformada e convida o grupo de subversivos, que inclui sua irmã Minerva e seu primogênito Nestor, a fazer a reunião dentro de sua casa. O espaço da casa se torna também um espaço de luta política representando, desta forma, a própria protagonista, que começa a atuar tanto na vida privada, como mãe e esposa, quanto na vida pública, como militante na luta contra o regime de Trujillo.

No posfácio de seu romance, Julia Alvarez comenta sobre seu fascínio em relação às irmãs Mirabal desde criança, quando soube de sua morte, e como, em suas frequentes visitas à República Dominicana, buscava qualquer informação que conseguisse sobre elas. Foi tentando entender o que tornara as Mirabal tão corajosas que Alvarez começou




sua história. Entretanto, com o tempo, como, segundo a autora, sempre acontece, as personagens assumiram o controle, para além das polêmicas e dos fatos, e se tornaram reais em sua imaginação. “Eu comecei a inventá-las” (ALVAREZ, 2010, p.323. tradução minha), confessa Alvarez, que prossegue com declarações que ecoam o intuito desta pesquisa. Ela afirma que se deu a liberdade de reconstruir eventos e desconstruir personagens e incidentes para que seus leitores ficassem imersos em uma época da vida de seu país que, segundo ela, “só poderia ser compreendida pela ficção, redimida, apenas pela imaginação. Um romance não é um documento histórico, antes, é uma jornada pelo coração humano” (ALVAREZ, 2010, p.324, tradução minha)².

Finalmente, não obstante a constante luta entre história e memória para tornar presente o passado, principalmente no que diz respeito a momentos traumáticos da humanidade, como aconteceu - e ainda acontece - com o Caribe e sua sequência de colonizações, ditaduras e revoltas, o que se percebe é a existência de uma lacuna que não consegue ser preenchida, seja pelo discurso da ciência, seja pelo da experiência. A partir da percepção desta não-resolução, a literatura em geral - e o romance em particular, através de suas categorias ficcionais - pode compor um tripé sobre qual as ruínas do passado poderão produzir sentido no presente. Sobre essa potência característica da literatura Sarlo declara: “a literatura, é claro, não dissolve todos os problemas colocados, nem pode explicá-los, mas nela, um narrador sempre pensa de fora da experiência, como se os humanos pudessem se apoderar do pesadelo, e não apenas sofrê-lo” (SARLO, 2007, p.119). Logo, quando a realidade pretérita é intolerável, a literatura, fluida que é, escorre por entre as brechas abertas pela distância científica da historiografia e a proximidade experimental da memória para que a ferida possa, enfim, começar a ser tratada.

Referências bibliográficas

ALVAREZ, Julia. *In the Time of the Butterflies*. New York: Algonquin, 2010.

² “For I wanted to immerse my readers in an epoch in the life of the Dominican Republic that I believe can only finally be understood by fiction, only finally redeemed by imagination. A novel is not, after all, a historical document, but a way to travel through the human heart”. (ALVAREZ, 2010, p.324)



ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1990. (p. 19-22; 28)

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. Em: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1985. p. 222-232.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Em: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

DANTICAT, Edwidge. *The Farming of Bones*. New York: Penguin, 1999.

FOUCAULT, Michel. 1984. Outros espaços. Em: FOUCAULT, Michel. *Ditos & Escritos*. (vols. III). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 411-422.

HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VOLPE, Georgette M. L. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. Em: *Fragmentos*, número 18, p. 35-47 Florianópolis, jan - jun, 2000.

QUARENTAS DIAS EM TERRITÓRIO SELVAGEM: A CRÍTICA FEMINISTA E A LITERATURA DE MARIA VALÉRIA REZENDE

Renata Cristina Sant'Ana¹

Resumo: A partir da crítica feminista busca-se analisar a representação da condição da mulher no romance *Quarenta Dias* de Maria Valéria Rezende (2014) no que se refere às funções e aos papéis sociais impostos, histórica e culturalmente à mulher, e que, ainda na atualidade, a condicionam em uma posição de subserviência e controle, submetendo-a a diferentes formas de exploração e de violência. Tal condição coloca em evidência os abismos invisíveis existentes entre mundos diferentes e as fraturas de sentimentos e de compreensão sobre o outro.


Palavras-chave: Literatura contemporânea; gênero; crítica feminista.

Maria Valéria Rezende é uma escritora nascida no ano de 1942, em Santos, cidade onde morou até aos dezoito anos. Em 1965 entrou para a Congregação de Nossa Senhora - Cônegas de Santo Agostinho, dedicou-se à educação popular, primeiro na periferia de São Paulo, depois no meio rural de Pernambuco e da Paraíba, e desde 1986 mora em João Pessoa. Sua escrita carrega muito de sua experiência como educadora popular que vivenciou de perto a dor do analfabetismo, trabalhando com jovens e adultos nos lugarejos esquecidos do nordeste brasileiro, de modo que sua literatura é subsidiada pelas experiências, fato que imprime forças, tanto poética quanto política ao estilo simples da autora, por vezes irônico e bem humorado, mas sempre carregado de críticas sociais contundentes e combativas. A escritora explica que suas obras não são autobiografias, embora se utilize muito de sua vivência como missionária católica, circulando pelas terras do Brasil e de outras partes do mundo.

Em relação ao fato de ter se tornado freira aos 24 anos de idade, a escritora afirma ter sido uma escolha pautada na ausência do desejo de viver uma vida dentro dos moldes que eram reservados às mulheres de seu tempo, ou seja, o estilo de vida tradicional que abarcava o casamento, a maternidade e a vida doméstica.

Ao abordar questões dessa natureza, a teoria, a crítica e a escrita literária de autoria feminina fornecem os objetos e os instrumentos para análises que visam à compreensão dos problemas relacionados às mulheres, que, conforme afirma Beauvoir, são “herdeiras de pesado passado, e se esforçam por forjar um futuro novo” (BEAUVOIR, 1990, p. 07).

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora
Contato: recsantana2013@gmail.com




Frente ao exposto, pode-se considerar que Maria Valéria Rezende, no mínimo, contrariou a norma social instituída às mulheres de seu tempo, quando se recusou a seguir o padrão de comportamento a elas imposto, e mesmo tendo escolhido seguir a vida religiosa, normalmente associada à abdicação da liberdade, à obediência e à devoção ao sagrado, a freira, professora, tradutora e escritora optou por seguir um caminho que a levasse à libertação dos valores patriarcais e androcêntricos, sustentados pelas ideologias que caracterizam as sociedades burguesas. Assim, as observações sobre a vida de Maria Valéria Rezende possibilitam uma melhor compressão de sua obra que, neste estudo, volta-se para a análise centrada na reconfiguração do lugar sociocultural reservado à mulher na sociedade e na literatura brasileira contemporânea.

Os estudos de gênero e a crítica feminista

O vocábulo “gênero” no campo discursivo da crítica feminista e dos estudos de gênero diz respeito ao modo de referir-se à organização social da relação entre os sexos, assim, a palavra adquiri, neste contexto, o caráter fundamentalmente social das distinções entre masculino e feminino, porém, extrapolando-se os limites do determinismo biológico implícito no uso de termos como “sexo” ou “diferença sexual”. Neste sentido, o estudo do gênero implica na consideração da amplitude dos papéis sexuais e do simbolismo sexual nas várias sociedades e em diferentes épocas, e não apenas na observação das diferenças sexuais enquanto fenômenos de ordem apenas de natureza biológica. Assim, de acordo com SCOTT (1995) o gênero:

é utilizado para designar relações sociais entre sexos. O gênero se torna uma maneira de indicar as “construções sociais” – a criação inteiramente social das ideias sobre os papéis próprios aos homens e às mulheres. É uma maneira de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres. O gênero é uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado. (SCOTT, 1995, p 07)

Ao rejeitar a concepção determinista biológica, os estudos de gênero trazem elementos de ordem social, cultural, política e ideológica para o centro de suas reflexões e discussões. Diante do desenho desse novo quadro, as(os) pesquisadora(es) dos estudos sobre a mulher sentiram a necessidade de ampliação da visão política dentro dos seus



estudos recorrendo às perspectivas mais globais de análises que levassem em consideração as categorias de classe, raça e gênero. Segundo Scott (1995):


O interesse por essas três categorias “assinalavam o compromisso do(a) pesquisador(a) com a história que incluía a fala do(as) oprimidos(as) e com uma análise do sentido e da natureza de sua opressão: assinalavam também que esses(as) pesquisadores(as) levavam cientificamente em consideração o fato de que as desigualdades de poder estão organizadas segundo, no mínimo, estes três eixos. (SCOTT, 1995, p.04)

O significado que o termo gênero então adquiri, e seu uso pelas feministas contemporâneas acaba demonstrando, segundo Scott, o caráter inadequado das teorias existentes para explicar as desigualdades persistentes entre homens e mulheres. Para esta pesquisadora, o gênero, como categoria de análise, é um meio de decodificar o sentido e de compreender as relações complexas entre diversas formas de interação humana.

Para Lauretis (1994) o gênero é produto de diferentes tecnologias sociais, de discursos epistemológicos, de práticas críticas institucionalizadas e também de práticas da vida cotidiana. Ao estabelecer a relação entre gênero e sexualidade, a autora diz tratar-se de um “conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais por meio de uma complexa tecnologia política” (LAURETIS, 1994, p. 208). Assim, o gênero é uma forma de representação de diferentes tipos de relações que são construídas pelos indivíduos dentro e fora dos grupos, das classes. Tais formas de representação que foram construídas a partir das relações entre os indivíduos e as classes, podem ser reproduzidas e ainda, desconstruídas, como visa a crítica feminista, na tentativa de romper com certos modelos e estereótipos que ao longo da história foram se acoplando ao ser feminino, prejudicando a inserção plena da mulher na sociedade. Segundo Lauretis:

As concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. (LAURETIS, 1994, p. 211)


O gênero, compreendido como sistema simbólico formado no interior de cada cultura, é então produto de construções que se dão através da relação, e servirão como forma de representação dos sujeitos, susceptíveis à reprodução e à desconstrução.



Assim, o espaço onde a ideologia feminista procura atuar a fim de desconstruir os modos de opressão e cerceamento dos direitos e desejos das mulheres diante da imposição da força ideológica patriarcal, é o lugar da construção da crítica e da resistência feminista, denominado por Showalter (1994) de território selvagem. Trata-se de um espaço no campo da teoria que, contrariamente à crítica científica, que lutou para purificar-se do subjetivo, tem na crítica feminista um objeto basilar para a reafirmação da autoridade da experiência. Com efeito, a crítica feminista leva em consideração as imagens e estereótipos das mulheres na literatura, as omissões e falsos juízos sobre as mulheres e a mulher-signo nos sistemas semióticos. Sobre a leitura feminista como ação intelectual libertadora, Showalter diz que “uma crítica radical da literatura, feminista em seu impulso, trataria antes de mais nada, do trabalho como um indício de como vivemos, como temos vivido, como fomos levados a nos imaginar, como nossa linguagem nos tem aprisionado, bem como liberado” (SHOWALTER, 1994, p. 26). Segundo a autora, a leitura feminista ou crítica feminista é em essência uma forma de interpretação, uma dentre muitas outras possibilidades de interpretação que os textos podem acomodar. Através da leitura crítica e interpretativa dos textos, a crítica feminista busca desmistificar problemáticas questões que envolvem a “textualidade e a sexualidade, gênero textual e gênero, identidade psicosssexual e autoridade cultural” (SHOWALTER, 1994, p. 27).

Nesta perspectiva de leitura e de análise tem-se a *ginocrítica*, que trata do “estudo da mulher como escritora, e seus tópicos são as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres” (idem, p. 29). Os escritos das mulheres passam a ocupar o centro do estudo literário feminista possibilitando tipos de discussões capazes de reafirmar o valor feminino e identificar o “projeto teórico da crítica feminista como a análise da diferença” (idem, p. 31), porém, uma análise que seja capaz de desvincular-se dos modos e modelos estereotipados e associados à inferioridade.

A escrita da mulher passa a funcionar como mecanismo desconstrutivo do discurso masculino no sentido de criar novos formatos e modos de expressão, novos temas e atmosferas que envolvem o universo feminino. Trata-se de reinventar a linguagem, “falar não somente contra, mas fora da estrutura falocêntrica especular, estabelecer um discurso cujo status não seria mais definido pela falicidade do pensamento masculino” (idem, p. 37). A linguagem passa a ter que incorporar ideias a respeito do




corpo e da psique da mulher e trabalha-las de modo relacionado aos contextos sociais em que ocorrem, representando assim, a cultura das mulheres, suas experiências enquanto uma coletividade dentro do todo cultural, um grupo que comunga de experiências comuns e que ligam as escritoras umas com as outras no tempo e no espaço. Trata-se da tentativa das mulheres de livrar-se dos sistemas, hierarquias e valores masculinos e alcançar a natureza primária e verdadeira da sua condição, agora autodefinida através da sua própria experiência cultural. Segundo Showalter, “ a cultura das mulheres redefine as atividades e objetivos das mulheres de um ponto de vista centrado nas mulheres”, pois neste espaço comum ocorre a afirmação da igualdade, e o surgimento de uma consciência de fraternidade e comunalidade das mulheres, capaz de unificar a experiência feminina mesmo levando em consideração as variantes significativas de classe e grupo étnico.

Ao pensar sobre as questões envolvendo a condição das mulheres como grupo historicamente silenciado, os conceitos de silenciado e de silenciar tornam-se centrais nas discussões sobre a participação das mulheres na cultura literária e na teoria literária feminista. Para Showalter:

O termo “silenciado” sugere problemas tanto de linguagem quanto de poder. Segundo a autora, “os grupos silenciados tanto quanto os dominantes geram crenças ou ideias ordenadoras da realidade social no nível inconsciente, mas os grupos dominantes controlam as formas ou estruturas nas quais a consciência pode ser articulada. Assim, os grupos silenciados devem mediar suas crenças por meio das formas permitidas pelas estruturas dominantes (SHOWALTER, 1994, p. 47)

É dentro desse espaço que a autora denomina de “território selvagem”, que as mulheres se unem, se organizam e reinventam suas ideias, suas falas e suas ações. Essa “zona selvagem” é o campo social e discursivo onde se dá o encontro do estilo de vida feminino que está fora dos limites onde o masculino pode alcançar, é o território desconhecido pelos homens, onde eles não sabem o que existe. A zona selvagem deve, portanto, segundo Showalter, ser o “lugar de uma crítica, uma teoria e uma arte genuinamente centradas na mulher, cujo projeto seja trazer o peso simbólico da consciência feminina para o ser, tornar visível o invisível, fazer o silêncio falar” (SHOWALTER, 1994, p. 48-49). A zona selvagem é o lugar da linguagem revolucionária das mulheres, a linguagem de tudo que é reprimido, é onde uma mulher pode escrever a seu modo, fora dos limites estabelecidos pela ordem patriarcal. É neste território de




comunhão, partilha e de libertação que se insere a escrita de Maria Valéria Rezende, que analisarei a seguir.

Quarenta Dias em território selvagem

O romance *Quarenta Dias* de Maria Valéria Rezende (2014) trata da perda das referências identitárias quando a vida nos obriga a mudar, a desprender de coisas que consideramos importantes, como o lugar de viver, o trabalho, as pessoas que temos perto de nós. Por tratar de perdas, trata também da procura por algo que faça a vida se mover. A narradora e protagonista Alice, uma mulher já madura, professora, mãe, cujo marido desapareceu no período da ditadura militar, ao ser pressionada pela filha, acaba se mudando, contra sua vontade, do nordeste para o sul do país. Em seguida, após a mudança, sua filha embarca para o exterior, em função de uma oportunidade de trabalho surgida, e Alice (a mãe) acaba por lançar-se solitária pelas ruas da cidade desconhecida de Porto Alegre em um movimento, talvez inconsciente, de resistência à condição de submissão à vontade dos outros. Vale ressaltar que Norinha, a filha que vivia em Porto Alegre, obcecada pelo desejo de se tornar mãe, insiste e pressiona sua mãe a mudar-se para o sul, afim de que ela viesse a auxiliá-la nos cuidados com a criança que tanto desejava ter, porém, sem que precisasse abrir mão de sua rotina ou tivesse que adiar qualquer projeto que pudesse prejudicá-la profissionalmente. Assim, para a realização de um desejo da filha, e para suprir uma necessidade também da filha, Alice teria que se mudar, se tornar uma avó cuidadora, em uma nova casa, com nova rotina e novos convívios, que não faziam parte dos seus planos:

[...] eu não havia de largar tudo o que custei tanto a conquistar, meus velhos amigos, os alunos que se tornavam novos amigos, a praia, o Atlântico todinho na minha frente, planos de viagens e atividades que tinha tido de adiar até então, mas ainda em tempo de realizar, uma vida que eu considerava feliz, apesar das cicatrizes. (REZENDE, 2014, p. 27)

É essa a tônica que traça o fio condutor responsável por permitir a construção de uma crítica feminista em torno das questões que subjazem o universo feminino da personagem Alice, que de repente, vê-se diante das artimanhas da filha para fazer da vida dela, aquilo que julga ser natural para uma senhora como ela, ou seja, torná-la uma “avó profissional”.



Considerando as relações de poder no âmbito familiar, tem-se em Norinha, a filha, uma representação simbólica dos valores instituídos pela ordem patriarcal, que ao longo da história encarregou-se de designar os papéis sociais, atribuindo às mulheres as funções de um trabalho subserviente, a serviço das necessidades e dos desejos alheios.


Alice, definitivamente, não estava disposta a se mudar de cidade para se tornar avó profissional, como podemos observar no fragmento em que ela diz:

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. Eu, de cara, disse não, eu não queria me mudar pra Porto Alegre. (REZENDE, 2014, p. 26).

Mas deu-se que, sob forte insistência e chantagens emocionais, Alice resistiu enquanto teve força, mas acabou sendo vencida pelo cansaço e viu-se sucumbir à pressão da filha, vindo então a migrar para o sul. Começou então o processo de desconstrução da solidez de um modo de viver que de uma só vez se rompeu. Alice foi-se embora deixando para trás muito de si.

Enquanto ali se desmontava minha cabeça, minha casa, minha vida, cá no Sul, Norinha montava, à maneira dela, ao gosto dela, o que eu havia de ter e ser no futuro próximo. [...] Vida nova!, essa velharia fica toda aqui e a senhora embarca comigo no fim de julho (REZENDE, 2014, p. 37).

Alice expressa sua revolta por ter cedido à pressão da sua filha Norinha, que em uma atitude autoritária, tratou de determinar a razão, quando e como se daria a mudança dela de João Pessoa para Porto Alegre, como demonstra o fragmento: “ – Já vou marcar a passagem, dia 22 de setembro a senhora parte daqui e ponto final. [...] Eu vim, no dia marcado pelos outros.” (REZENDE, 2014, p. 38). O que se percebe é um embate de forças conflitantes entre mãe e filha, vontades que se confrontam como em um campo de batalhas, como ilustra uma outra passagem em que Alice diz: – “ Que remédio senão obedecer? Eu já estava pegando o jeito de me comportar como filha da minha filha” (REZENDE, 2014, p. 74). Alice sente a angústia de ter sido dominada, e ter que viver sob controle da filha, em um lugar totalmente estranho e fora do seu mundo. Alice irá viver o seu exílio, “um estado de ser descontínuo, separado das raízes, da terra natal, do passado” (SAID, 2003, p. 50):



Naquele meu terceiro dia na vaga cidade pra onde me transplantaram à força, acordei com uma ventania atravessando o apartamento [...]. Fui preparar e tomar café com saudade dos meus velhos móveis, por onde andarão eles? [...] saudades de meu antigo chão de cerâmica fresca pra se pisar descalça no calor, sem tapete nenhum pra empatar a limpeza. (REZENDE, 2014, p. 54)

Como estratégia de resistência ao processo de dominação a que se viu submetida e frente a dor de ter tido sua vida recortada, Alice faz do mergulho no submundo das ruas e de seu esforço para encontrar Cícero Araújo - um nordestino que foi para Porto Alegre, e que ela fica sabendo que a mãe, lá em João Pessoa, nunca mais teve notícia - um caminho para a busca e para o reencontro consigo mesma. Sem saber ao certo se Cícero ainda vivia em Porto alegre, incumbiu-se da tarefa de encontra-lo, e fez desta procura o seu modo de conseguir superar o trauma de ter tido sua vida rompida:

Um rumo vago. Que eu seguiria se quisesse. Talvez tenha sido o nome estranho do lugar que me despertou da letargia. Talvez, tenha sido, sem que eu percebesse, a dor da outra mãe tomando o lugar da minha, um alívio esquisito, uma distração, e eu quis, sim, sair por aí, à toa, por ruas que não conheço atrás do rastro borrado de alguém que eu nunca vi (REZENDE, 2014, p. 92).


Ao longo de sua busca pelo rapaz, Alice se entrega às ruas vivendo um processo que a transforma em moradora de rua. Ao acompanhar o vagar perdido da ex-professora nos indagamos se é por Cícero mesmo que Alice está à procura.

Sobre a recepção do livro e a problemática que envolve a questão do gênero e literatura de autoria feminina, a própria escritora Maria Valéria, observa que:

O curioso é que todas as mulheres que comentaram o livro entendem perfeitamente porque Alice saiu pelas ruas durante 40 dias... os homens, muitas vezes, não... acham enfadonha a primeira parte do livro e inconsistentes os motivos pelos quais a personagem se desgarra (Entrevista concedida à Revista Cult²)

Percebe-se aqui o limite dos territórios que separam a leitura feminina da masculina, ocorre então o mergulho feminino na “zona selvagem”, espaço exclusivamente ocupado pelas mulheres, e fora dos limites em que o masculino é capaz de adentrar. As mulheres, conforme sugere a observação feita pela própria autora do

² Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2016/01/materia-prima-colhida-da-memoria/>
Acesso em: 24/09/2016



romance, demonstram ter captado e compreendido, melhor do que os leitores homens, o caráter simbólico libertador representado pela atuação da personagem ao decidir sair pelas ruas da cidade estranha de Porto Alegre. As leitoras mulheres parecem ter captado o elemento transgressor contido na ideia da fuga do apartamento sistematicamente construído para aprisionar a personagem em uma condição que ela não se conformou em aceitar.


Redirecionando o foco para a análise da personagem Alice, percebe-se que ela parece ter se perdido antes de sair de casa, ou seja, dentro das paredes frágeis do (des)afeto da filha, debaixo do teto impessoal e pré-fabricado do apartamento para onde ela havia sido “transplantada”. Assim, na esperança inconsciente de um encontro consigo mesma, saiu a perder-se na procura por Cícero, para que, talvez assim, viesse a encontrar-se:

Saí, em busca de Cícero Araújo ou sei lá de quê, mas sem despir-me dessa nova Alice, arisca e áspera, que tinha brotado e se esgalhado nesses últimos meses e tratava de escamotear-se, perder-se num mundo sem porteira, fugir ao controle de quem quer que fosse (REZENDE, 2014, p. 95).

Pelas janelas do seu interior Alice lançou-se nas ruas e viveu quarenta dias como andarilha pelos subúrbios não só da cidade, mas pelos subúrbios da sua própria existência. Assim, em meio a um caminho perdido é que ela (re)encontra a vida, que se não é a que deixou na Paraíba, é a vida de outros, que, como ela, também perambulavam perdidos e solitários pelas ruas da cidade. Ao dar-se conta de sua condição de “sem lugar”, Alice aos poucos vai encontrando seus novos “iguais”, e em meio ao povo da rua, Alice conheceu Lola, uma senhora que aparentava ter mais idade que ela, e com quem ela sentiu identificar-se:

Lola de pé, curvada sobre seu carrinho, resmungando e remexendo em seus trapos, Vem, tem banho se tu quiser, e sabão te empresto hoje, amanhã tu arranja o teu. [...] nenhuma de nós duas ligando a mínima pros olhares enviesados que nos cercavam. Tu vem todo dia dormir aqui, tu é direita, tu pode, aprende o caminho (REZENDE, 2014, p. 232).

Através deste encontro com Lola, vemos a personagem Alice ingressar em um território comum, compartilhado em igualdade com outra mulher, fazendo surgir a “consciência de fraternidade e a comunalidade” de que fala Showalter (1994), ao tratar da cultura das mulheres.



Para finalizar, cabe dizer que a reflexão teórica e crítica em torno de um modelo da situação cultural das mulheres é crucial para que possamos compreender como esta cultura é, se não mais construída pelos grupos dominantes, como é por eles percebida, e como vem sendo não só percebida e compreendida, mas, principalmente, construída, pelas próprias mulheres. Assim, é no rompimento com as inadequações dos modelos androcêntricos da história e da cultura, que a crítica feminista e a análise da experiência feminina poderão se fazer de maneira mais adequada, capaz de satisfazer as necessidades de explicação e entendimento da condição feminina ontem e hoje.

Referências bibliográficas

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. 7. Ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

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.

REZENDE, Maria Valéria. *Quarenta Dias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCOTT, Joan. SCOTT, Joan Wallach. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação e Realidade. Porto Alegre, vol. 20, no 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99. In http://ia600308.us.archive.org/21/items/scott_gender.pdf

SHOWALTER, Elaine. *A crítica feminista no território selvagem*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.) *Tendências e Impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DESLOCAMENTOS E (NÃO) PERTENCIMENTO EM A *SMALL PLACE*, DE JAMAICA KINCAID

Walter Cruz (UERJ)¹
Leila Assumpção Harris (UERJ)


Resumo: A proposta deste trabalho é investigar os elementos de deslocamento, pertencimento e não-pertencimento no texto não-ficcional *A Small Place* (1988), da escritora antiguana Jamaica Kincaid. Através de críticas, a narradora demonstra inquietude ao descrever uma Antígua à qual ela pertence, mas da qual não se sente parte. Evidências como o ensino da língua inglesa como ferramenta de colonização demonstram a ironia levantada pela opressão colonial: o colonizado passa a sentir-se deslocado em sua própria terra natal. Neste trabalho, a análise de *A Small Place* (1988) torna-se possível através de reflexões que contribuem para o entendimento da construção da subjetividade diaspórica influenciada por vários tipos de deslocamento.

Palavras-chave: Deslocamento; Pertencimento; Pós-colonialismo; Identidade

O presente artigo é um desdobramento da minha pesquisa no mestrado sobre identidade, pertencimento e não-pertencimento na literatura pós-colonial. Como recorte literário, trabalho com duas obras da escritora antiguana Jamaica Kincaid: o *memoir* nomeado *My Brother* (1997) e o texto não-ficcional *A Small Place* (1988). Ainda jovem, a autora mudou-se para os Estados Unidos, país historicamente conhecido por suas práticas colonizadoras, e começou a se aventurar tanto na escrita quanto na fotografia, além de se interessar também por botânica. Seus romances, contos e textos não-ficcionais são representações de Antígua, sua terra natal, e são permeados por sentimentos que envolvem nostalgia e crítica, demonstrando o que Susheila Nasta (2009) afirma ser um desejo obsessivo de reinvenção de seu passado. Para este trabalho, faço uma investigação de elementos que demonstram deslocamentos - geográficos, emocionais, temporais, entre outros - e pertencimento ou não-pertencimento no texto não-ficcional *A Small Place*, publicado em 1988.

Na obra, a narradora apresenta Antígua nos moldes de um guia turístico, mas vê-se rapidamente que a descrição é direcionada tanto aos antigos colonizadores da ilha caribenha - os ingleses - quanto aos turistas contemporâneos interessados em usufruir da ilha sem qualquer preocupação com os habitantes locais. O intuito da narrativa é denunciar as consequências dos processos de colonização, que perduram mesmo após a criação do estado-nação. A elucidação sobre o período em que Antígua era dominada

¹ Graduado em Letras - Inglês/Literaturas (UERJ), aluno de Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ) sob orientação da Prof.^a Dr.^a Leila Assumpção Harris. Contato: waltercaminha@gmail.com.



pela Inglaterra demonstra o processo de apropriação da terra e imposição de costumes, despindo um povo de sua própria cultura e tornando-o “estrangeiro” em seu próprio país. Assim, percebe-se que a narradora não se sente parte do que se tornou o povo de Antígua durante e após o período em que estava sob os supostos “cuidados” da Coroa inglesa, período este marcado pela exploração colonial. As observações da narradora nos remetem ao que Stuart Hall (2003) chama de “legados do Império”: pobreza, subdesenvolvimento e falta de oportunidades.


Para compreender melhor as obras de Jamaica Kincaid, é interessante contextualizar sua literatura e o lugar de onde a autora escreve. É possível relacionar Jamaica Kincaid ao que Elleke Boehmer chama de “escritor pós-colonial comum”, apesar de Boehmer se referir aos escritores dos anos 2000: mais “extra-territoriais”, viajantes culturais, do que nacionalistas e ligados a sua terra (BOEHMER, 2005). Boehmer descreve esses autores como “nascidos em ex-colônias, culturalmente interessados no Terceiro Mundo e cosmopolitas em todo o resto” (BOEHMER, 2005, p.227, tradução minha)². Pelos detalhes autobiográficos e obras de Kincaid, podemos ver que ela não é nascida em uma ex-colônia pois nasceu ainda durante o governo imperial do Reino Unido e pode vivenciar a suposta independência de Antígua e Barbuda. Entretanto, Kincaid é contemplada pelas outras características descritas por Boehmer, tendo em vista que escreve sobre a colonização e descolonização de sua terra natal na posição de sujeito diaspórico que vive em um país hegemônico.

O tom de denúncia em *A Small Place* (1988) é percebido logo na abertura do texto, quando o primeiro parágrafo demonstra a precariedade dos serviços públicos em Antígua e o descaso das figuras políticas. O primeiro trecho, em tradução livre, diz:

Se você for a Antígua a passeio, é isso que você encontrará. Vindo de avião, você pousará no Aeroporto Internacional V. C. Bird. Vern Cornwall Bird é o primeiro-ministro de Antígua. Talvez você seja o tipo de turista que pensaria 'por que um primeiro-ministro colocaria seu nome em um aeroporto – e não uma escola, um hospital, um monumento público?'. Você é um turista e ainda não viu uma escola em Antígua, um hospital em Antígua, um monumento público em Antígua. (*A Small Place*, 1988, p.3, tradução nossa)³

² "ex-colonial by birth, 'Third World' in cultural interest, cosmopolitan in almost every other way" (BOEHMER, 2005, p.227)

³ "If you go to Antigua as a tourist, this is what you will see. If you come by aeroplane, you will land at the V. C. Bird International Airport. Vere Cornwall (V. C.) Bird is the Prime Minister of Antigua. You may be the sort of tourist who would wonder why a Prime Minister would want an airport named after



Seguindo este tom ácido e sem rodeios, a narradora apresenta ao leitor uma Antígua que os turistas dificilmente gostariam de visitar. Em um monólogo direcionado aos ingleses contemporâneos, a narradora de Kincaid expõe as diversas consequências da exploração colonial durante e após a independência da ilha, denunciando o estado de conservação em que Antígua se encontra.


Um dos pontos levantados pela narradora em *A Small Place* (1988) é o uso da língua inglesa em Antígua. Os teóricos Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin mencionam na introdução de *The Empire Writes Back* (1989) o ensino da língua inglesa como uma forma de disseminação das práticas de colonização, tanto como mera propaganda quanto em nível mais profundo, para naturalização de valores construídos pelo colonizador. A imposição da comunicação na língua do opressor age como uma ferramenta importante para perpetuar a estrutura hierárquica do império britânico sobre a colônia, tornando-se o meio usado para divulgar valores como “verdade”, “ordem” e “realidade” (ASHCROFT et al, 1989, p7). A institucionalização da ideologia imperial é mencionada por Ashcroft, Griffiths e Tiffin ao citar a argumentação de Gauri Viswanathan sobre o tema:

Os administradores das colônias britânicas, instigados por missionários de um lado e medo da insubordinação nativa do outro, descobriram na literatura inglesa uma aliada para ajudá-los a manter o controle dos nativos sob a máscara de uma educação liberal. (VISWANATHAN, 1987, apud ASHCROFT et al, 1989, p. 3, tradução nossa)⁴

Em *A Small Place* (1988), Kincaid escreve diretamente aos turistas europeus, em especial os britânicos, em forma de denúncia. A narradora chama atenção para o fato absurdo de precisar usar a língua inglesa para denunciar o processo destrutivo da colonização conduzido pelos próprios ingleses. Ao demonstrar que precisa se expressar

him — why not a school, why not a hospital, why not some great public monument? You are a tourist and you have not yet seen a school in Antigua, you have not yet seen the hospital in Antigua, you have not yet seen a public monument in Antigua.” (*A Small Place*, 1988, p.3)

⁴ “British colonial administrators, provoked by missionaries on the one hand and fears of native insubordination on the other, discovered an ally in English literature to support them in maintaining control of the natives under the guise of a liberal education.” (VISWANATHAN, 1987, apud ASHCROFT et al, 1989, p. 3)



em inglês para denunciar os ingleses, ela enfatiza o uso da língua como ferramenta de validação dos processos coloniais:

Não é absurdo que a única língua que posso usar para relatar este crime seja a língua do criminoso que o cometeu? O que isso significa, já que a língua do criminoso só pode exprimir a bondade de seus atos? A língua do criminoso pode explicar e expressar ações somente do ponto de vista do criminoso. Sua língua não transparece o horror, a injustiça, a agonia e a humilhação impostas a mim. (*A Small Place*, 1988, p.31-32, tradução nossa)⁵

O sentimento de não-pertencimento na crítica ao uso do inglês como língua oficial demonstra que parte da identidade dos colonizados passa por uma reconstrução forçada através da língua do colonizador. Entretanto, também ressaltado por Ashcroft, Griffiths e Tiffin, o relato de um sujeito colonizado que usa a língua do colonizador para denunciá-lo indica uma apropriação da língua para novos fins. É o uso do inglês contra a hegemonia inglesa, numa estratégia de resistência contra a imposição da colônia.

Outra questão importante trazida em *A Small Place* (1988) é a de um ponto de vista sobre a colonização e descolonização que surge de uma perspectiva diferente: a do colonizado. Ao escrever sobre sua experiência vivendo em uma antiga colônia, Kincaid cria uma versão da História diferente daquela amplamente conhecida, com H maiúsculo, já que este novo relato se constrói a partir do ponto de vista de alguém que não tinha poder na relação entre colonizador e colonizado. Os livros de História costumam apresentar a versão contada pelo colonizador, adotando uma visão eurocêntrica, mas ao usar elementos de sua vida para escrever sobre o Caribe, Jamaica Kincaid adentra o campo da auto-representação. Esse movimento é considerado por Stuart Hall, sociólogo jamaicano conhecido por suas publicações nas áreas de identidade e diáspora, a mais profunda revolução cultural do século XX: quando indivíduos e grupos marginalizados adquirem voz e, com isso, passam de objetos da cultura dominante a sujeitos de suas próprias narrativas (HALL, 1997).

Em *A Small Place* (1988), a narradora é alguém que vive em Antígua e apresenta a ilha ao turista britânico através de sua perspectiva como colonizada. Durante toda a

⁵ “For isn't it odd that the only language I have in which to speak of this crime is the language of the criminal who committed the crime? And what can that really mean? For the language of the criminal can contain only the goodness of the criminal's deed. The language of the criminal can explain and express the deed only from the criminal's point of view. It cannot contain the horror of the deed, the injustice of the deed, the agony, the humiliation inflicted on me.” (*A Small Place*, 1988, p.31-32)

narrativa, fica clara a crítica ao modelo imperial que dominou o país durante séculos e o discurso da narradora é especificamente sobre a relação dos colonizadores ou ex-colonizadores com Antígua. Ela diz:

Vocês roubaram as pessoas. Abriram seus próprios bancos e depositaram nosso dinheiro neles. Os bancos estavam sob responsabilidade de vocês. Talvez houvesse uma ou outra pessoa boa entre vocês, mas essas pessoas ficaram em casa. Esse é o x da questão. É por isso que elas são boas. Elas não vieram. (*A Small Place*, 1988, p.35, tradução nossa)⁶

A identidade da narradora em *A Small Place* (1988) é construída através de suas observações sobre os processos de colonização e descolonização da ilha. A narradora deixa claro que ela é de Antígua, mas o colonizador não, o que traz as ideias de pertencimento e não-pertencimento de maneira dialógica. Assim, pode-se olhar para estas ideias através das reflexões de Hall em seu artigo "Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior", publicado em 1999:


Essa perspectiva é dialógica, já que é tão interessada em como o colonizado produz o colonizador quanto vice-versa: a 'co-presença, interação, entrosamento das compreensões e práticas, frequentemente [no caso caribenho, devemos dizer sempre] no interior de relações de poder radicalmente assimétricas' (HALL, 2003, p.31-32)

É irônico que nessas relações de poder assimétricas entre colonizador e colonizado, que surgem através dos processos de colonização, o nativo é levado a sentir-se deslocado, não-pertencente à sua própria terra natal.

A narradora em *A Small Place* (1988) denuncia o colonizador ao expor o sofrimento causado pelos processos de dominação e colonização, além do abandono promovido pela suposta descolonização, criando um novo registro das situações vividas por pessoas que já estavam no Caribe quando os colonizadores britânicos chegaram para tomar suas terras:

Nada de épocas em que meus ancestrais reinavam, nada de registros de civilizações complexas, nada disso me conforta. Mesmo que meus antepassados vivessem como macacos em árvores, ainda seria melhor

⁶ “You robbed people. You opened your own banks and you put our money in them. The accounts were in your name. The banks were in your name. There must have been some good people among you, but they stayed home. And that is the point. That is why they are good. They stayed home.” (*A Small Place*, 1988, p.35)



do que o que aconteceu comigo, o que me tornei depois de encontrar você. (*A Small Place*, 1988, p. 37, tradução nossa)⁷

Essa alternativa aos livros de História produzidos por culturas hegemônicas mostra que os beneficiados pelo modelo imperial foram somente os britânicos, enquanto aos povos caribenhos restaram apenas a exploração e o abandono. Aos ex-colonizados, o que fica como “lembranças” da época em que a colônia estava sob supervisão da Coroa são os “legados do Império” (HALL, 2003), previamente mencionados.

É importante lembrar que processos de colonização são acompanhados de deslocamentos de diversos tipos. Seja o deslocamento físico, como de escravos que são levados para a colônia ou de nativos que se vêem forçados a fugir do modelo imperial – tanto para ajudar financeiramente seus familiares que ficam quanto para buscar asilo em outros países – ou também o deslocamento emocional, quando o indivíduo não consegue reconhecer seu lugar de origem tendo em vista as mudanças impostas pelas práticas colonizadoras. Os deslocamentos de naturezas diversas que vemos em *A Small Place* (1988) também podem ser percebidos em outras publicações da autora, devido às inserções de elementos autobiográficos em sua escrita.

A existência de elementos autobiográficos nas obras de Jamaica Kincaid nunca foi negada pela autora. Em suas declarações públicas, Kincaid sempre procurou esclarecer que não escreve sobre sua própria história, mas que usa sua vida como inspiração para criar outras vidas. Em entrevista, Kincaid esclarece que seus romances usam detalhes de sua vida e das vidas de pessoas que fizeram parte de sua história, mas que não são autobiográficos já que, como ela mesmo ressalta, são romances. Para exemplificar, ela fala de *Mr. Potter*, romance publicado em 2002 que usa detalhes da relação de Kincaid com seu pai:

Eu sou a autora que escreve sobre *Mr. Potter*, mas no livro eu não sou necessariamente a narradora. A narradora é filha do *Mr. Potter*. Na vida real eu sou a filha real do *Mr. Potter*. Veja bem... [o romance] usa minha biografia mas não é sobre mim, e usa a biografia dele mas não é sobre ele. Se eu quisesse que fosse sobre mim e ele, eu não

⁷ “No periods of time over which my ancestors held sway, no documentation of complex civilisations, is any comfort to me. Even if I really came from people who were living like monkeys in trees, it was better to be that than what happened to me, what I became after I met you.” (*A Small Place*, 1988, p. 37)

chamaria de romance. (DEZIEL, 2002 apud NASTA, 2009, p.75, tradução nossa, grifos da autora)⁸

No artigo “‘Beyond the frame’: Writing a Life and Jamaica Kincaid’s Family Album”, a teórica Susheila Nasta (2009) compara as obras de Kincaid a um álbum de retratos de família, no qual a cada história escrita pela autora, o leitor é apresentado e reapresentado a detalhes de vidas muito parecidas com a de Kincaid:

(...) as múltiplas invenções de si e retratos de família que ela criou podem muito bem ser vistos como um projeto literário dinâmico, performático e de vários gêneros, que evita ser finalizado e resiste à necessidade de apresentar elementos discretos de verossimilhança, ou o que chamamos de autênticas verdades autobiográficas. (NASTA, 2009, p.65, tradução nossa)⁹

Nasta também ressalta que Kincaid demonstra um “desejo persistente de revisitar, remoldar e reimaginar as ‘verdades’ enterradas” de sua história pessoal, tendo em vista que seus textos apresentam similaridades, familiaridades entre si. Como afirmado por Leigh Gilmore, “não é que Kincaid esteja escrevendo o mesmo livro diversas vezes; na verdade, ela está adicionando volumes a uma série de histórias” (GILMORE, 2001, p.100, tradução nossa)¹⁰. Essa intertextualidade que encontramos nos elementos apresentados nas obras de Kincaid:


(...) pode ser lida como uma rede crescente de associações que se expande em múltiplas direções e produz a estranha sensação de que já vimos ‘aquilo’ antes. Esse ‘aquilo’ pode ter sido vislumbrado em um outro texto, e não há a necessidade de confirmar sua ligação com a vida de Kincaid para entender seu entrelaçamento com o autobiográfico. (GILMORE, 2001, p.116, tradução nossa)¹¹

⁸ “I’m the writer writing about Mr. Potter, but in the book I’m not necessarily the narrator. The narrator is Mr. Potter’s daughter. In real life I am Mr. Potter’s real-life daughter. You follow. . . . It uses my biography but it’s not about me and it uses his biography but it’s not about him. If I had wanted it to be about he and I, I wouldn’t have called it a novel.” (DEZIEL, 2002 apud NASTA, 2009, p.75)

⁹ (...) the multiple self-inventions and family portraits she has created can most usefully be seen as a dynamic, performative and cross-genre literary project, which resists closure and the need to present discrete portraits of a life linked to verisimilitude, or what we might call authentic autobiographical truths. (NASTA, 2009, p.65)

¹⁰ “it is not that Kincaid is writing the same book over and over; rather, she is adding volumes to a series” (GILMORE, 2001, p.100)

¹¹ (...) can be read as this growing network of associations which expands in multiple directions and produces the uncanny sense that we have been “here” before. The “here” may well have been first glimpsed in another text, and we need not confirm its source in Kincaid’s life to grasp its intrication within the autobiographical. (GILMORE, 2001, p.116)



Assim, através da leitura de seu “álbum de família”, conhecemos a Antígua de Kincaid, apresentada ao leitor através de sua nostalgia, lembranças, denúncias e críticas de uma ilha devastada pelo modelo imperial britânico. Analisando os pontos levantados pela narradora em *A Small Place* (1988), podemos perceber os deslocamentos experimentados pelo sujeito colonizado, deslocamentos estes que podem surgir na língua, na geografia, na história e na economia de um Caribe que foi tomado dos caribenhos.

Os sentimentos de pertencimento e não pertencimento aparecem no texto de maneira dialógica já que o colonizado, através dos processos de colonização, é levado a sentir-se como estrangeiro em sua terra natal, demonstrando a ironia do discurso colonial hegemônico. Ao expor os processos da colonização e da suposta descolonização da ilha, mostrando que as práticas da época em que Antígua estava sob os “cuidados” da Coroa britânica perduram até hoje, a narradora de Jamaica Kincaid transita entre os sentimentos de pertencimento e não pertencimento, colocando em xeque as versões apresentadas nos livros de História de abordagem eurocêntrica.

Referências bibliográficas

ASHCROFT, Bill. GRIFFITHS, Gareth. TIFFIN, Helen. *The Empire Writes Back*. London: Routledge, 1989.

BOEHMER, Elleke. Postcolonialism. In: _____. *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*. New York: Oxford University Press, 2005, p.214-245.

GILMORE, Leigh. There Will Always Be a Mother. In: GILMORE, Leigh. *The Limits of Autobiography*. New York: Cornell Press University, 2001.

HALL, Stuart. The Local and the Global: Globalization and Ethnicity. In: McCLINTOCK, Anne & al (Eds.). *Dangerous Liaisons: Gender, Nation and Postcolonial Perspectives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, pp.173-187.

HALL, Stuart. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: Liv Sovik (Org.). *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p.25-50.

KINCAID, Jamaica. *A Small Place*. London: Virago, 1988.



NASTA, Susheila. 'Beyond the frame': Writing a Life and Jamaica Kincaid's Family Album. In: *Contemporary Women's Writing*. Volume 3, number 1, 2009, p. 64-85. Oxford: Oxford University Press, 2009.

FILHA, MÃE, AVÓ E O CORPO

Ágnes Christiane de Souza¹

Resumo: O presente artigo se trata de um estudo detalhado da forma com que se lida com o corpo – seja este corpo seu ou de outrem - em três gerações de mulheres de uma mesma família. Para tal investigação, como objeto de análise, foi utilizado o romance da autora mexicana Guadalupe Nettel intitulado “O corpo em que nasci”. O estudo possibilita refletir a importância de estudos dentro da literatura sobre o corpo da mulher, seja ela cis ou trans, seja ela branca, negra ou índia, independente da sua orientação sexual, o corpo da mulher é, antes de tudo, político dentro das mais diversas sociedades.

Palavras-chave: Corpo; Mulher; Gerações.

1. Introdução

Diante de tantas discussões referentes à mulher e aspectos derivados ou referentes à, deparamo-nos com uma discussão constante e latente que, ao que parece, ainda está longe de ser tomada como algo que diz respeito apenas a quem se é mulher ou se identifica como tal: o corpo. O corpo da mulher, diferente do corpo do homem, é visto, ainda, como algo que não lhe pertence, que deve ser discutido por terceiros e que sofre constantes invasões, seja físicas, psicológicas ou discursivas.

O corpo da mulher ainda é tido como um tabu, bem ignorante, diria eu, por conta de resquícios – não tão resquícios assim – da visão de cunho sexualizador do patriarcado, pois mostrar-se e ter consciência do próprio corpo é vulgarizar-se. É interessante perceber também que essas ramificações preconceituosas oriundas de visões machistas se enredam nas mais diversas gerações criando, por assim dizer, graus de como a mulher lidar com o próprio corpo como um objeto pessoal e político.

Para a construção dessa discussão, daremos atenção a este último apontamento, de como as gerações, especificamente de mulheres de uma mesma família, lidam com o seu corpo e com o corpo de outras mulheres. Como os discursos foram engendrados em uma mesma família de modo que a relação entre essas mulheres seja conflituosa de acordo com o que absorve de sua geração, e o que absorvem de dentro de suas relações consanguíneas. Se essas mulheres estão inseridas em uma comunidade ou ideologia que as oprime, ou se essas mulheres instintivamente – ou conscientemente - lutam para ter sua liberdade sexual e consciência corporal.

¹ Mestranda em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).
Contato: agnes.acs@hotmail.com

A fim de inserir tal debate, de como gerações diferentes de uma mesma família lidam com seus corpos e os corpos de outrem, resolvi pôr em diálogo alguns estudos referentes às questões ligadas à temática supracitada e o romance *O corpo em que nasci*, da autora mexicana Guadalupe Nettel. Esse romance de Nettel é oriundo de um conto homônimo, que é tido como uma “autobiografia precoce”, mas não irei adentrar nos méritos do conto, pois o que interessa para esse diálogo são personagens - as três gerações de mulheres de sua família - e as situações que a autora tampouco faz referência no conto.

O romance, como já adiantei, trata-se de uma escrita autodiegética, uma narrativa de si, tida pelos críticos como precoce, visto que Guadalupe Nettel é uma autora jovem, nascida em 1976. O que nos interessa, aqui, além de sabermos que o romance foi escrito por uma mulher e que, ao que tudo indica, conta sua própria história, é como a autora coloca as personagens femininas de modo a gerar discussões substanciais enquanto os personagens masculinos, no máximo, geram uma discussão comparativa entre o universo masculino e o feminino, e nada mais além disso.

Não só nesse romance, mas em outras obras da autora mexicana, a temática da inadequação e do incômodo de como certas questões se desenrolam em diversos âmbitos da sociedade é perceptível, e n’*O corpo em que nasci* esse sentimento de inadequação engloba não só a sua relação com uma pequena deficiência no olho como a atenção, desde a infância, aos privilégios dados tanto pela sociedade quanto pela sua família ao seu irmão, pelo simples fato de ser homem. Outras questões que aprofundarão a mudança do discurso quanto à liberdade sexual dentro de uma mesma família, em principal, nos pares relacionais mãe-filha e avó-neta.

Na perspectiva de uma adulta falando de si quando criança, sabemos que nenhuma memória é integralmente lembrada; tratando de ficção, mesmo sendo um romance autodiegético, um aspecto muito importante para a discussão aqui posta é a consciência do “papel da mulher” na figura de uma avó, de uma filha e de uma neta, e em todas elas perpassam sua relação com o corpo e a sociedade, seja por vestimentas, seja por uma busca por liberdade sexual, seja pelo incômodo de outras pessoas tolherem um corpo que não é delas.

Por fim, é necessário corroborar a importância dos diálogos que aqui foram propostos pois, infelizmente, estamos longe de extinguirmos tais debates sobre o corpo da mulher, seja ela brasileira, mexicana ou francesa. A sugestão do livro como objeto em diálogo

também serve para sairmos de uma ótica bairrista ou algo similar, visto que a voz que impera é de uma mulher mexicana, que sempre conviveu com uma deficiência no olho diante de uma lógica homogeneizadora da sociedade – não abstando sua família.

2. A descoberta do corpo

Há frases feitas que, muitas vezes, tomamos como brincadeira ou interiorizamos em modo automático até passarmos a refletir a dimensão que ela toma, como por exemplo “você não tem idade pra isso”, “na minha idade eu nem sabia que isso existia”, “você não tem idade pra isso, vai brincar” e o maior de todos os clichês “isso é coisa de adulto”. Todas essas frases que ouvimos desde sempre, principalmente quando somos crianças ou (pré) adolescentes, reitera a forma como a sociedade preza pela lógica de “organizar” discussões, debates e dúvidas de acordo com as idades que é, como é sabido, nada mais nada menos que uma convenção social.

A partir do momento em que paramos e refletimos até onde essas frases excludentes e sem diálogo alcançam, é possível refletir o apagamento da descoberta do próprio corpo nessas fases que marcam o desenvolvimento não só físico como psicológico e social da criança ou adolescente. No tocante a isso, Alda Britto Motta aponta essa limitação por idade como:

É interessante, por isso, lembrar que a idade é apenas uma medida de vida – de vivência e experiência no tempo –, categoria não natural, construída e usada socialmente como se, de certo modo, o fosse. Afinal, ela não se imprime na aparência do corpo...? Medida de etapas do tempo de vida, individual e com projeção grupal, que serve como expectativa e como prescritora ou reguladora social de deveres, direitos e capacidades de cada indivíduo ou grupo etário (2013, p. 2).

A idade como “prescritora ou reguladora social, direitos e capacidade de cada indivíduo”, como aponta Britto Motta, é uma das primeira barreiras, principalmente no desenvolvimento de uma menina, no (re)conhecer o próprio corpo. Há uma série de tabus que se instauram no período próximo a pré-adolescência que reiteram e colaboram para o apagamento do corpo feminino: é como se o corpo dessa menina em desenvolvimento não existisse até ela chegar a uma idade em que alguém dará permissão para que ela tenha um corpo e, ainda assim, ela terá de conquistar o direito do corpo ser, de fato, dela. Em outras palavras, ela terá “idade para isso”.

As idades, segundo os preceitos sociais que foram instaurados – principalmente a infância, que é algo relativamente recente segundo Ariés (1981) - definem o comportamento das pessoas, bem como atravessam-no, pois como diz Ramos:

Mais do que termos uma idade, nós pertencemos a ela. Isto significa que somos representados e interpelados a ter certos tipos de comportamentos, sentimentos, modos de ser e estar que nos situam e nos definem socialmente como pertencentes ou não a um determinado grupo de idade (2013, p. 1).

Referir-se à idade é lidar diretamente com expectativas de todo um comportamento da tal faixa etária para com aquele corpo, sendo aquele corpo de uma menina, as expectativas, regras e deveres dobram, por assim dizer. Tem-se, na maioria das vezes, a obrigatoriedade de comportar-se como “uma mocinha”, Ramos completa: “O que o sujeito consegue ou não fazer é cobrado socialmente de acordo com sua idade. ”, e, por muitas vezes, o que o sujeito, sendo ele identitariamente menina, “pode” fazer também.

Em uma passagem do romance de Guadalupe Nettel – *O corpo em que nasci* -, podemos identificar um desses momentos de descoberta do corpo de forma natural, mediada por uma brincadeira corriqueira:

Uma das minhas brincadeiras favoritas consistia em subir aos pulos, de dois em dois, os degraus de barro e descer deslizando no corrimão de ferro. Era algo praticado muitas vezes mas de maneira bastante inócua. Entretanto, nessa tarde, por uma razão que não saberei explicar, a sensação se revelou surpreendente agradável. Era como uma cócega, bem em cima do meio das pernas, que exigia repeti-lo uma e outra vez, cada vez mais rápido (...) A última coisa que me ocorreu neste momento foi relacioná-lo com os longos e tediosos discursos de meus pais sobre a função do sexo (NETTEL, 2013, p. 35).

Há, na fala da menina, uma surpresa dupla, a da descoberta de uma ferramenta de seu corpo que lhe era desconhecida, bem como a tendência de alguns adultos, no caso sua mãe, de achar que havia um movimento proposital no ato da descoberta do que era a masturbação. Mais uma vez, frisando a tendência de pessoas da fase adulta tolhendo movimentos naturais do corpo da uma criança na fase de transição – da infância para adolescência – “demonizando” a descoberta – paulatina - do próprio corpo por não estar na hora certa ou algo parecido.

É interessante frisar, de acordo com o excerto supracitado, a atitude da mãe perante o desenvolvimento da filha que passa de “baratinha” – apelido tendencioso dado por ela mesma à filha - a uma criança desregrada que de alguma forma está explorando seu corpo de forma precoce e pública. Porém como já foi dito, sem o entendimento do que estava acontecendo com o seu próprio corpo, ou seja, sem intencionalidade de sua parte. Da parte dos pais, sempre houve uma falsa liberdade sexual, visto que na primeira parte do livro, quanto ainda eram casados, estabeleceram relações com outras pessoas em comum acordo – que chegaram a frequentar a casa da família.

Como coloca Ramos, a posição da mãe perante a condição apresentada pela filha é de pôr em evidência a criança como um sujeito problemático “de modo que a identidade adulta não seja vista como “uma” identidade, mas como “a” identidade: posição central, legítima e não problemática” (2013, p.4). Em resumo, há um apagamento da criança com o sujeito.

Motta Britto em seu artigo intitulado “As idades da mulher”, refere-se a uma determinada fase do desenvolvimento da mulher, a qual estamos focando nessa discussão, como transitoriedade, pois engloba tanto a saída da primeira infância quanto a possibilidade de chamar uma menina entrando na adolescência de “jovem”. E quanto a isso, há de reconhecer a falta de tato da mãe para com a filha como resquício de um discurso que coloca crianças, principalmente meninas, como sujeito sem autonomia e menor, herdado de gerações anteriores. Pode-se entender não só a transitoriedade da filha, mas também a transitoriedade da mãe tentando lidar com as mudanças, tanto da parte da filha quanto da sua, discursivas, ideológicas e físicas.

3. Essa roupa não é sua

O tópico anterior, como pode ser percebido, diz respeito à relação direta entre mãe e filha, bem como a descoberta do corpo desta última intermediada pela primeira. Salientamos as dificuldades de lidar com o corpo feminino que, por mais evoluções que tivemos e partindo do princípio que a localização temporal do romance, inicia-se no final da década de 1970, há bastante conflitos entre gerações, porém bem menores do que a que será abordada nesse segundo tópico. A relação que será explanada aqui tem uma distância temporal maior – avô e neta - e com o bônus da ruptura do cotidiano na relação entre mãe e filha.

Como já foi posto anteriormente, o romance da autora mexicana Guadalupe Nettel coloca em evidência o relacionamento de mulheres de uma mesma família, pode-se dizer que os homens ou são apenas citados como parentescos ou não raro ela os priva de nomes próprios, como “pai”, “tio” ou “marido da tia x”. O fato das mulheres terem papéis bem mais desenvolvidos dentro do romance autobiográfico foi um dos maiores contribuintes para a escolha da obra como objeto de análise, visto que o que estamos pondo em questão são as relações entre gerações de uma mesma família, mais especificamente entre dois pares: mãe-filha e avô-filha.

Feita essa pequena introdução, o que será posto em foco nesse tópico diz respeito à performatividade compulsória que a avó estabelece no comportamento social da neta

quando a mãe desta última viaja para estudar em Paris. E quanto a essa viagem – como já dito - a ruptura da relação diária entre mãe e filha, é interessante pensar que essa mãe – inserida em uma geração, ao menos temporal, de um pensamento da primeira leva feminista – que, em tese, exteriorizava sua liberdade sexual e econômica dentro do *lócus* familiar – corrobora com o que Britto Motta fala, pois a sua dinâmica, quanto mulher que tenta se desvencilhar heranças de discursos cerceado completamente pelo patriarcado, tende a engendrar...

Lutas pessoais vencidas, liberdade alcançada, essa mulher madura tem, entretanto, que relativizar suas conquistas quando, a todo momento, vive dilemas trazidos pela sua centralidade geracional, dividida entre os seus projetos pessoais de vida, profissionais e afetivo/sexuais e a dedicação à família (2013, p. 15).

A narração feita pela protagonista dá-nos a entender que essa ida a Paris é uma fuga por não saber lidar com os acontecimentos recentes da sua vida, a separação, a falência e a prisão do ex marido, mas é importante salientar que essa narração, como a maioria das narrativas autodiegéticas passam por uma espécie de ocultação de alguns fatos e, conseqüentemente, tendem a explorar o lado de quem tem interesse em contar a história.

Nesse caso, essa parte da narrativa é bombardeada por declarações magoadas de uma filha que não aceita ficar com a avó, ou seja, o problema não é a viagem da mãe, a distância ou um possível sentimento de abandono, o desconforto maior causado por essa viagem é a obrigatoriedade estabelecer relações com uma mulher que “parece que vive em outro século”. E querendo ou não, os discursos dessa avó – em primeira instância - denotam essa visão. O afastamento geracional é nítido, bem como posições sociais, ideológicas e, principalmente, no que diz respeito à (des)igualdade de direitos e deveres entre meninos e meninas.

As técnicas de repressão da minha avó não tinham nada a ver com as que eu havia conhecido até então. Os castigos a que meus pais me acostumaram eram claros e sem rodeios: nos trancar no quarto por uma hora “para que pensássemos no que tinham feito” e, quando a coisa era demasiada grave ou exasperante, uma sessão de “palmadas bem-postas”, frase que costumavam usar para justificar o emprego da violência física ou um safanão humilhante. A avó entretanto usava métodos de tortura muito mais sutis e desconcertantes. Entre eles a chamada “lei do gelo”, que consiste em fingir que a pessoa que nos cometeu a ofensa não existe e, por tanto, não é possível escutá-la ou dirigir-lhe a palavra. Depois daquele jogo de futebol, minha avó banhou meu irmão amorosamente. Também lhe preparou o jantar, levou-lhe na cama e ficou junto dele até que dormisse. Da minha parte, tive que ir ao meu quarto com estômago vazio, porque esta noite não havia comida para os seres transparentes (NETTEL, 2013, p. 63-64).

Considero, pessoalmente, o excerto acima como a síntese do contato inicial de uma convivência atribulada entre vó e neta em diversos aspectos. O primeiro, que se pode

destacar, é o estranhamento nos “castigos”, bem como os motivos dos mesmos, diferente dos que a menina estava acostumava a receber quando se portava mal. De acordo com a educação dos pais, havia uma conscientização do que havia feito, e o porquê de tal repressão ou o imediatismo da violência física. Com a avó, o método era outro: não havia qualquer possibilidade de diálogo, nem mesmo por contato visual; era como se não houvesse ninguém ali, só o garoto, o seu irmão, que é o segundo ponto que deve ser tocado.

Ao contrário do que fazia com a menina quando ele não obedecia seus “toques de recolher”, ou quando chegarem casa com a roupa suja de lama (isso pouco importava), seus atos “se baseavam em uma suposta inferioridade das mulheres em relação sai homens. Segundo sua visão das coisas, a obrigação principal de uma menina – antes mesmo de assistir às aulas - era ajudar na limpeza do lugar” (idem, p. 61). E ela segue narrando o declarado preconceito de gênero que sua vó reproduzia dentro de casa: “Foi assim que eu, que gostava de jeans e de calças esportivas [...] tive de regressar várias décadas atrás no sistema da moda e incorporar aos meus trajés cotidianos vestidos de bordado e sapatos de verniz”.

A atitude da avó para com a neta, bem como suas exigências comportamentais diz respeito ao que Judith Butler (2006) chama de “performativo”: o cerceamento de um modo de agir, principalmente nas mulheres a agirem como mulheres femininas e não como meninos, não é natural, ou melhor, não pode ser considerado “inato”. O que ocorre nessas performances, muitas vezes, é o desenvolvimento de indivíduos tolhidos de agir como geralmente são. Aqui, o foco diz respeito à discrepância de exigências para com uma menina e para com um menino: o menino é solto, livre, pode se sujar de lama, pode usar roupas largas e confortáveis, enquanto a menina é orientada a comportar-se “como menina”.

A problemática em denominar um comportamento específico como comportamento “de menina” não atinge só esses níveis no que diz respeito a vestuário, roupas antiquadas ou algo parecido. Denominar comportamentos fixos “de menino” e “de menina” é criar uma bola de neve de restrições no desenvolver de um corpo socialmente. Para ser mais exata, desemboca em questões de orientação sexual – no tocante a meninos afeminados e meninas masculinizadas – e a questões de gênero, no que diz respeito a pessoas que não se consideram do gênero que biologicamente e comportamentalmente a sociedade espera que elas sejam, visto que há uma constante insistência em uma heterossexualidade

compulsória, sendo esta exigida inclusive em comportamentos sociais e modos de se vestir:

Desde a mais tenra infância meninos e meninas vão sendo diferenciados pelo artifício das roupas e sendo ensinados sobre a forma adequada como cada sexo deve se vestir. As meninas são vestidas com roupas em tons rosa ou amarelo, com estampas florais ou de animais domésticos, podendo ter enfeites colocados na cabeça (laços) ou nas orelhas (brincos). Já os meninos são vestidos de azul, com estampas de bolas de futebol ou de animais selvagens, como leões ou tigres. Enfeites são impensáveis (DUTRA, 2002, p. 362).

Em outras palavras, é o ato performativo que (pré)determina significados que pertencem ou ao lado masculino ou ao lado feminino: não há meio termo. É necessário dar atenção às questões ligadas a roupa como um sinalizador de comportamento esperado pelas pessoas, bem como a idade e faixa etária que já foram comentadas anteriormente, pois a roupa serve como uma lista de deveres e obrigações que a criança ou adolescente deve cumprir, sem falar nas expectativas terceiras que estas devem suprir.

Nos estudos do francês Phillippe Ariés, no tocante ao desenvolvimento de crianças nas famílias, ele expõe a obrigatoriedade, após os primeiros meses, de distinguir meninos de meninas através de suas vestimentas. Há também o interessante apontamento em perceber que desde sempre a figura da menina é atrelada ao adulto, à maturidade, a seriedade e recato, ao contrário dos meninos, como se pode ver nesse excerto: “É curioso notar... que a preocupação em distinguir a criança se tenha limitado principalmente aos meninos [...] como se a infância separasse menos as meninas dos adultos do que os meninos” (ARIÉS, 1978, p. 78).

As expectativas da vó para com a neta diziam respeito justamente ao que Airés coloca: havia uma exigência de um comportamento adulto advindo de uma pré-adolescente, só pelo fato de ser menina. Há uma hierarquização nos comportamentos que, claro, é comandado pelo patriarcado e reproduzido através das gerações. O que se destaca dessa relação de avó e neta não é apenas a insatisfação da neta para com o tratamento que recebe ou as regalias e carinhos que seu irmão recebe. O intuito em destacar os porquês dessa diferença de tratamento é mostrar o distanciamento no modo de se colocar socialmente como mulher, de ser uma pessoa dona de um corpo em desenvolvimento e com capacidade de fazer suas escolhas em se mostrar para o mundo, seja na escolha de suas roupas ou em divertir-se praticando um esporte sem se importa se é denominado como masculino.

O último ponto a ser posto aqui diz respeito a um episódio pontual da infância da narradora: o momento em que a menina surpreende-se ao ver sua vó apoiando seu desejo de permanecer no time de futebol, que passara a ser só de meninos. “A solução que minha vó propôs foi escrever uma carta de reclamação solene ao diretor do nosso clube esportivo. – Já vai ver como logo a aceitam” (NETTEL, 2013, p. 92). Apesar da carta ter sido ignorada a senhora foi até ao clube conversar com o diretor do time na insistência de que a menina ocupasse suas horas em um lugar seguro:

Como era de esperar, os argumentos da carta que minha avó escreveu a essas insígnias pessoas, como minha tutora, não recorriam à igualdade de gênero nem ao direito das meninas de jogar o que quiserem. Ao contrário, falava das dificuldades que representa para uma anciã ocupar-se sozinha de duas crianças com excesso de energia e do calvário que estava enfrentando. Dizia também que ela não podia se ocupar de mim durante o dia e que preferia mil vezes pagar para sabar que sua neta se encontrava em uma instituição segura, dedicada ao esporte, e não na rua, jogando com desconhecidos (idem).

Apesar da visão extremista da narradora, no tocante ao ato de sua avó, enxergo tal atitude mais como uma espécie de processo de lidar com os gostos da neta, do que como a vontade de livrar-se dela durante boa parte do dia. Sustento essa tese, pois ao passo que a autora vai contando o que ocorreu nesse apoio de sua vó para consigo, ela frisa a primeira vez em que a avó demonstrou carinho fisicamente. Quando o diretor aceita que ela faça um teste para jogar no time juntamente com seu irmão, ela nos conta: “a avó não me tirava os olhos de cima. Tinha na cara uma expressão severa e era impossível decifrar seus pensamentos. Quando o diretor se foi, me deu um beijo em cada bochecha” (NETTEL, 2013, p. 93).

Da mesma forma que a mãe, à sua maneira, a avó tenta romper com algumas posturas que, provavelmente, senão tivesse convivido com a menina não haveria chegado nem próxima de tentar. É justo reconhecer a tentativa, pois apesar de nunca ter se declarado, ao menos na narrativa que nos é posta, a favor da igualdade de gêneros, seu ato foi extremamente generoso e sincero, e que se deslocássemos temporalmente diríamos que essa senhora teve sororidade pela sua neta.

4. Considerações finais

As discussões desses dois tópicos levantados estão longes de serem finalizadas, bem como o corpo da mulher deixará de um dia para o outro de ser alvo de intromissão e demonização, mas friso a importância do debate constante, de observar como essas pautas se desenvolvem dentro da literatura, seja ela ocidental, oriental ou europeia.

Como vimos, o corpo da mulher é cerceado desde sempre por discursos patriarcais, bem como a situação permanentemente hierarquizada pelos mesmos e corroborada por uma insistência em diminuir a mulher seja pela idade, seja pelo seu comportamento sexual, seja por sua orientação sexual ou cor, quando não por todos esses aspectos, considerados, menores em comparação ao homem, principalmente se esse for branco, cis e com uma condição econômica razoavelmente boa.

É também válido citar, mais uma vez, como esses discursos se engendraram e ainda se engendram no cotidiano de mulheres de diversas gerações, sejam elas avós, mães, filhas ou mulheres que optaram por não constituir família, mas que de alguma forma reproduz alguns desses discursos e atos rançosos. A ideia de inserir o romance de Guadalupe Nettel como forma de diálogo com teorias e estudos da área que dizem respeito a idade, infância, mulher e questões geracionais foi justamente para ver como se dá a dinâmica de lidar com o outro em pares importantes para o desenvolvimento do sujeito, nesse caso, de uma menina.

As relações mãe-filha e avó-neta põe em evidência o cotidiano de uma mulher/menina com suas gerações anteriores e com o tempo presente, salientando a troca de experiência entre esses pares, bem como os conflitos e apoios dados de forma não tão clara, mas acima de tudo, na tentativa de convivência com o que é diferente e igual ao mesmo tempo, o desenvolvimento do sujeito mulher.

5. Referências bibliográficas

ARIÈS, Philippe. *História Social da criança e da família*. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

_____. As idades da vida. In: _____. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

BRITTO DA MOTTA, A. *As idades da mulher*. Revista Feminismos. Salvador, vol.1, n.3 Set. - Dez. 2013.

Butler, J. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DUTRA, J. L. “Onde você comprou esta roupa tem para homem?”: a construção de masculinidades nos mercados alternativos de moda. In: GOLDENBERG, M. (Org.). *Nu e vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

NETTEL, G. *O corpo em que nasci*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013;

RAMOS, A.C. *A construção social da infância: idade, gênero e identidades infantis.*

Revista Feminismos. Salvador, vol.1, n.3 Set. - Dez. 2013.

RICH, A. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica.* DO VALE, C. G. (Trad.)

Bagoas. Natal, n. 05, 2010, p. 17-44.

A FIGURA DA MÃE NO CICLO DO EXTREMO NORTE, DE DALCÍDIO JURANDIR: A TRAJETÓRIA DE D. AMÉLIA

Alinnie Oliveira Andrade Santos (UFPA)¹


Resumo: O escritor brasileiro Dalcídio Jurandir (1909-1979) dedicou seu trabalho como romancista na execução do projeto literário que ficou conhecido como Ciclo do Extremo Norte. Esse Ciclo, composto por dez obras – *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947), *Três Casas e um Rio* (1958), *Belém do Grão Pará* (1960), *Passagem dos Inocentes* (1963), *Primeira Manhã* (1967), *Ponte do Galo* (1971), *Os Habitantes* (1976), *Chão de Lobos* (1976) e *Ribanceira* (1978) – é um conjunto de narrativas ambientadas na Amazônia e tem como principal protagonista, o menino Alfredo. A trajetória de vida dele é contada em nove dos dez romances desde a sua infância em Cachoeira do Arari, seus anos na escola em Belém, até o início da fase adulta quando volta para o meio rural, indo trabalhar na cidade de Gurupá. Mesmo centrado no desenrolar dos dramas do personagem principal e sua relação com as cidades que mora e as pessoas com quem convive, os romances dalcidianos possuem um grande número de mulheres que colaboram para o desenvolvimento das narrativas, contribuindo de forma marcante para a construção dos enredos e dos dramas dos personagens centrais das obras, como também acrescentando os seus próprios dilemas pessoais. Dentre essas mulheres, nos chama atenção a mãe de Alfredo, a negra D. Amélia, que, amásia do pai do menino – o Major Alberto – adquire certa autonomia e respeito na comunidade local, o que não possuiu em sua juventude. É ela também que organiza toda a viagem do menino do Marajó para Belém, para dar continuidade aos seus estudos, realizando assim o maior sonho do filho. O presente trabalho, portanto, objetiva analisar o percurso de D. Amélia nos livros do Ciclo do Extremo Norte em que está presente, não apenas levando em consideração a sua maternidade, como também observando os seus demais dramas, a sua história como um todo, além de refletir sobre a forma como ela consegue a já referida consideração dos outros moradores da região. As faces femininas representadas por Dalcídio Jurandir nos ajudam a desvelar a sociedade amazônica do início do século passado e também como essa sociedade foi retratada pela literatura brasileira. Investigar, pois, as personagens femininas dos romances produzidos por Dalcídio Jurandir se faz necessário para se obter uma melhor compreensão de suas obras, as quais possuem como forte aspecto a denúncia social, bem como nos possibilita observar o papel do escritor paraense no contexto da literatura nacional de grande parte do século XX.

Palavras-chave: Dalcídio Jurandir; Amazônia; Mãe

Introdução

Dalcídio Jurandir foi um escritor brasileiro extremamente consciente de sua escrita e do papel desta na e para a literatura brasileira. Fugindo do retrato da região feito por grande parte de seus antecessores e sem posicionar a natureza à frente do homem, o autor paraense rompeu com a tradição literária sobre a Amazônia consolidada por Euclides da Cunha e foi um grande inovador e renovador dessa literatura. Dessa forma, o escritor produziu uma literatura empenhada nas questões sociais, tal qual a

¹ Doutoranda em Letras - Estudos Literários (UFPA), Mestre em Estudos Literários (UFPA). Bolsista CAPES. Email: alinnieo.oliveira@gmail.com



produzida na primeira metade do século XX, em outros lugares do Brasil, e não voltada somente para o cotidiano da região amazônica.

Apesar de possuir uma vasta produção como romancista e suas obras possuírem um inegável o valor estético, bem como uma reconhecida importância e contribuição para a Literatura que retrata a vida, os modos e os costumes da Amazônia, Dalcídio Jurandir é um escritor desconhecido do grande público.

Ao retratar a região amazônica, o autor paraense se empenhou também em discutir as questões sociais, tal qual a literatura produzida na primeira metade do século XX, em outros lugares do Brasil. Poucas linhas, no entanto, são destinadas a caracterizar suas obras nos livros de História da Literatura e Crítica Literária.


Alfredo Bosi (2007), por exemplo em sua conhecida história literária, apenas se limita a enquadrar o escritor paraense como um autor de romances que apresentam um regionalismo menor, contudo de “inegável valor documental”. Bosi também o considera, entre todos os escritores desse tipo de regionalismo citados por ele, como o “mais complexo e moderno de todos”.

Os romances dalcidianos, são ambientados na Amazônia paraense e apresentam temáticas que envolvem o homem dessa região. As narrativas dos dez livros não são independentes entre si, mas tanto pelos temas, como pela presença de recorrentes dos mesmos personagens e espaços, há a correlação entre as obras.

Segundo Marlí Furtado (2010, p. 15), com o ciclo, o escritor paraense rompeu com a tradição literária dessa região:

Pobres e decaídos, produzidos e cerceados pela própria sociedade burguesa em que se inserem, eis os principais personagens dalcidianos que trafegam, corroídos, num ambiente também corroído, a Amazônia pós-auge da economia da borracha. Não mais marcados pelo embate com uma Natureza grandiosa, mítica, na maioria das vezes invencível, como aprouve a grande parte da literatura que focalizou a Amazônia até então. (FURTADO, 2010, p. 15).

O Ciclo do Extremo, de uma maneira geral, narra a saga do menino Alfredo. Nove dos dez romances narram a sua trajetória de vida, desde a infância até o início da fase adulta. Filho de uma negra, D. Amélia, e de um branco, Major Alberto, nutre o sonho de ir para a capital paraense, a fim de dar continuidade aos seus estudos.



Apesar de o menino ser o protagonista do Ciclo, podemos observar um grande número de mulheres que colaboram para o desenvolvimento das narrativas, contribuindo de forma marcante para a construção dos enredos e dos dramas dos personagens centrais das obras, mesmo não sendo, em sua maioria, protagonistas dos romances. Uma dessas personagens é D. Amélia.

D. Amélia: “a pretinha de Muaná”, mãe de Alfredo


D. Amélia, é a mãe do menino Alfredo. Ela se tornou uma espécie de amásia de Major Alberto, pai deste, após ter ido trabalhar na casa dele, tornando-se sua “companheira ilegal”, para que tivesse uma viuvez sossegada, como o próprio personagem afirma no romance. Ela é uma negra, sem estudos que realiza o sonho do filho de estudar na capital Belém.

Podemos dizer que D. Amélia é uma transgressora da ordem social da comunidade da ilha do Marajó no início do século XX, pois, é uma mulher trabalhadora e, apesar da situação de pobreza que vivia na cidade de Muaná, não se deixou sucumbir à prostituição, mas ganhou seu sustento empreendendo diversos trabalhos. Após isso, foi viver com o Major Alberto sem se importar com o escândalo dessa união e da oposição das filhas dele, como veremos a seguir.

O narrador assim descreve a personagem no romance *Chove nos Campos de Cachoeira*:

D. Amélia era uma pretinha de Muaná, neta de escrava, dançadeira de coco, de isguetes nas Ilhas, cortando seringa, andando pelo Bagre, perna tuíra, apanhando açai, gapuiando, atirada ao trabalho como um homem. Viu a mãe morrer de uma recaída de papeira, sem recursos, a palhoça caindo, a prostituição, o pai golado dizendo besteiras na hora do enterro, mas Amelinha firme não se deu por achada. Tinha perdido um filho levado pelo sucuriçu nas Ilhas. (JURANDIR, 1991, p.78).

Podemos observar, com o trecho acima, como o narrador nos descreve a mãe de Alfredo: primeiro, mesmo sendo uma “pretinha de Muaná”, pobre, sem estudo, ela sempre é referida como “Dona” Amélia, expressão que indica respeito e autoridade, ou seja, mesmo ela não sendo oficialmente a esposa de Major Alberto, ela é tratada como



tal. Outro aspecto dela evidenciado nesse excerto, é a sua disposição para qualquer tipo de trabalho.

Assim, mesmo com a vida oprimida, a falta de recursos e a morte da mãe, D. Amélia não “se deu por achada”, manteve-se firme na busca de sua subsistência por meio dos seus trabalhos, sem cair na prostituição. Até que o Major a convidou para ir morar com ele em Cachoeira do Arari, mesmo contra a vontade das filhas de seu primeiro casamento:


As filhas brigaram, mandaram recados ameaçadores, peitaram gente para convencer Amélia a não dar aquele passo. Era uma pretinha. Se ainda fosse pessoa de qualidade... Mas uma pretinha de pé no chão! Quem logo! Seu pai estava de cabeça virada para uma negra. Uma cortadeira de seringa! Com filhas moças e amigado com uma preta que virava mundo pelas Ilhas! Amélia só fazia era soltar a sua risada. (JURANDIR, 1991, p. 78).

Como podemos perceber, D. Amélia enfrenta o preconceito das filhas do Major Alberto e vai com ele de Muaná para Cachoeira e lá se torna, definitivamente, a D. Amélia, tratada por grande parte das pessoas como uma senhora de respeito: “Amélia ficou sendo em Cachoeira a “dona Amélia”. Botou um gosto de terra morna, de mato e maresia na vidinha burocrática e forense do Major Alberto.” (JURANDIR, Dalcídio, 1991, p. 80)

Um aspecto que vale ressaltar em relação à maternidade de D. Amélia é o sentimento de culpa que carrega por não ter conseguido salvar do afogamento seu primeiro filho, anterior à união com o Major. Quando Alfredo, ainda pequeno, cai em um poço e ela consegue salvá-lo, é uma redenção para ela da morte desse filho, como que faz com que Alfredo, na concepção dela, torne-se duplamente seu.

“D. Amélia deu um grito. Saltou e foi buscar Alfredo no fundo do poço que era raso. Salvava o filho, e daí em diante parecia mais dela, saindo não somente da sua carne como do seu ressentimento, que ela sempre guardava consigo mesma a respeito de outro filho que morrerá afogado.” (JURANDIR, Dalcídio, 1991, p. 16)

É interessante ressaltar que é ela quem se empenha com a mudança do filho para Belém. Mesmo sem ser uma mulher instruída e estudada, é ela quem planeja tudo e acompanha o filho na viagem, entendendo que o melhor para o menino era dar



continuidade aos seus estudos na capital. É com ela, então que ele vivencia os primeiros momentos de encantamento na cidade de Belém:


Alfredo pendurou-se pelo cordame e gritou para dentro da camarinha:
— Mamãe, um automóvel!
O carro irrompera na curva do bonde, buzinou entre as lojas e as canoas, desaparecendo.
D. Amélia, abotoando-se, pôs a cabeça fora da camarinha e galhofou, baixo:
— Veja e não pie, meu filho. Veja e não fale, seu tio bimba. Se lembra quando caçoava da matutice dos caboclos do Puca desembarcando em Cachoeira? (JURANDIR, Dalcídio, 2004, p.84).

Nos dois primeiros romances do *Ciclo do Extremo Norte* (*Chove nos Campos de Cachoeira e Três Casas e um Rio*), há o início do desenrolar do drama do personagem Alfredo. Para ele, a única solução seria ir para Belém, como uma fuga de todos os seus problemas. É a mãe, então que o ajuda na concretização do sonho. Mesmo que depois o sonho fosse frustrado ao se deparar com a realidade da capital, foi somente por causa da mãe que o menino pôde dar prosseguimento aos seus estudos em outro lugar. Apesar de o pai ser um homem instruído, não é ele quem se interessa em procurar um lugar para o filho estudar, é D. Amélia quem se prontifica a desenvolver tal atividade.

Quando volta de férias ao Marajó, Alfredo e seus pais vão para Muaná, cidade em que moram o pai de D. Amélia e as filhas do Major Alberto. Ela e o menino ficam na casa simples do avô, pai dela, enquanto o Major se hospeda na casa das filhas. Além de ficar intrigado, com essa separação, o menino se espanta com o comportamento da mãe, leve e divertido, rindo e conversando com as pessoas que vão à casa para visitá-la. Enquanto no Chalé em Cachoeira, os moradores da Vila, vão visitar e conversar com o Major, o dono da casa, em Muaná, quem é o centro das atenções é Amélia.

Na sua cidade de origem, para surpresa de Alfredo, ela deixa de lado a postura e o comportamento de senhora, dona de casa e mãe de família que possui ao lado do Major e tem um comportamento mais jovial e menos policiado, já que ali é a casa da sua juventude:

“Dessas liberdades, Alfredo pasmo. No chalé, fosse senhora de cima, fosse qualquer pobre de bairro, era sempre: boa noite, D. Amélia. E aqui as maiores intimidades? (...). Agoniado, se



chegava mais ao pé da mãe para lhe sentir o hálito. Não. De cheiro só o pó.” (JURANDIR, 1963, p. 24)
“Majestade ali era a D. Amélia, era a mãe, sabia Alfredo.” (JURANDIR, 1963. p. 36.)

Dessa forma, vemos D. Amélia como uma personagem que transgrediu a ordem da sociedade em que estava inserida, pois, se em Muaná, após a morte da mãe, viveria em completo desamparo, oprimida naquela comunidade, provavelmente tendo que se submeter a prostituição para ter o que comer, ao se mudar para Cachoeira do Arari para trabalhar com o Major Alberto e, posteriormente, ter um filho com ele, ela deixou de ser apenas uma descendente de escravos para ser tratada como se de fato fosse a esposa do Major, ganhando o respeito dele e dos mais próximos de Cachoeira:


No plano da narrativa, a personagem D. Amélia contribui de forma fundamental para o desenvolvimento do enredo não somente do primeiro romance **Chove nos Campos de Cachoeira**, mas do **Ciclo do Extremo Norte** como um todo, ao intervir decisivamente na vida do filho e levá-lo para estudar na capital paraense.

Considerações Finais

O Ciclo do Extremo Norte, projeto literário arquitetado por Dalcídio Jurandir, objetivava levar hábitos e costumes da Amazônia para o texto literário, sem perder o enfoque a descrição de dramas que poderiam estar presentes em qualquer outra obra, possuindo, assim, um caráter universal.

Mesmo tendo homens como protagonistas de seus enredos, as personagens femininas dos romances de Dalcídio Jurandir se destacam, não só por intervir nas histórias desses homens, como também ao trazer seus próprios dramas para as narrativas.

D. Amélia, por exemplo, além de mudar a sua vida e transgredir a ordem social do Marajó, ao morar com o Major Alberto em Cachoeira do Arari, interfere também, como mãe, decisivamente na vida do menino Alfredo, levando-o para estudar em Belém, fato este que contribui para as novas peripécias do filho, como também para o aumento da complexidade dos dramas do menino.



É a figura materna mais forte do Ciclo do Extremo Norte. Preocupa-se com os filhos, sempre muito cuidadosa no bem-estar deles. Projeta em Alfredo o futuro promissor de estudos em Belém que desejou para ela própria.

Dessa forma, D. Amélia é uma personagem importante para o Ciclo, tanto como mãe de Alfredo e também como uma mulher que rompe com paradigmas sociais.

As faces femininas representadas por Dalcídio Jurandir nos ajudam a desvelar como a sociedade foi retratada pela literatura brasileira, já que por meio delas temos uma forte crítica à forma como a sociedade se conduzia e tratava as mulheres e esse aspecto era a tônica dos textos literários coetâneos aos do escritor paraense. Investigar, pois, as personagens femininas dos romances dalcidianos se faz necessário para observar a importância da mulher no contexto social amazônico.

Referências bibliográficas

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 44 ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

FURTADO, Marlí Tereza. *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos Campos de Cachoeira*. Belém: CEJUP/ SECULT, 1991.

_____. *Belém do Grão Pará*. Belém: EDUFPA, 2004.

_____. *Passagem dos Inocentes*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

AUTOGINOGRAFIAS PORNOGRÁFICAS E IDENTIDADES PLURAIS

Barbara Lima Madsen (UERJ)¹

Resumo: O que envolve a narrativa autobiográfica de atrizes pornô? Que elementos são escolhidos por uma escritora quando se propõe a registrar sua autobiografia ou memoir, e quais desses elementos também estarão presentes quando o registro autobiográfico é o de uma performer pornográfica? Como a exposição do corpo físico às lentes e olhares públicos preconizaria um máximo desvelar de identidade, e até que ponto o desvendar de uma história pessoal é mais íntimo que a exposição do próprio corpo? O corpo apresentado será o corpo narrado, e vice-versa? Seria uma exposição narrativa uma forma menor de se expor para quem já se expõe tanto?

Palavras-chave: Pornografia; Memoir; Sex worker; Autobiografia

A dificuldade para a definição do gênero literário ‘autobiografia’ advém de constantes adaptações a novas perspectivas que frequentemente surgem em uma sociedade em um ritmo acelerado. Na medida em que há numerosos e diferentes instrumentos formais, muitas vezes situados nas fronteiras que separam o literário do não-literário e a realidade da ficção, a representação autobiográfica precisa de uma sistematização rigorosa, de modo a que a primeira operação de pesquisa crítica – que consiste em definir o objeto de estudo – torna-se uma tarefa particularmente complexa.

Philippe Lejeune em *On Autobiography* tenta apresentar uma definição transparente do gênero, argumentando que a autobiografia é caracterizada por um pacto autobiográfico em que o "autor, o narrador e o protagonista devem ser idênticos", e ter uma única e mesma identidade (LEJEUNE, 1989, 4). Além disso, o leitor deve ser capaz de contar com o autor de uma autobiografia para dizer a verdade sobre (a identidade) do protagonista (op. cit., 12). Para Paul Eakin, “autobiografia é não somente algo que lemos em um livro: na verdade, enquanto discurso de identidade, entregue aos poucos nas histórias que contamos sobre nós mesmos dia após dia, a autobiografia estrutura nossas vidas” (EAKIN, 2004, 122) Quando sob o olhar feminista, reconhece-se que à autobiografia é dado o valor referente ao ser autobiografado (GILMORE, 1994, 17) e é indiscutível que as relações de gênero, sexo e poder permeiam as verdades que precisam ser produzidas dentro de uma cultura que codifica essa produção de verdades através da veracidade do discurso (GILMORE, op. cit., 19). A autoficção, tal como concebida por Doubrovsky (1977), seria uma variante pós-moderna da autobiografia na medida em que

¹ Graduada em Letras (UERJ), Mestre em Literatura de Língua Inglesa (UERJ), doutoranda em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ). Contato: limabmadsen@gmail.com.

ela não mais acredita numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente, e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos da memória. (FIGUEIREDO, 2012, 63).

No entanto, nem mesmo a proposta de Doubrovsky abarca por completo o significado da autobiografia e memoirs escritos por performers pornográficos, porque apesar do outro ser um texto para Doubrovsky (2007), o outro, para performers pornográficos, ainda é o mesmo: a outra vida é vivida no mesmo corpo. Assim, o texto/o corpo é metanarrativo; é escrito por, através, e baseado no mesmo (corpo), enquanto dialoga de forma direta com as novas configurações do sujeito contemporâneo, separado em sua identidade fragmentada e contraditória, que "surge em sintonia com o narcisismo da sociedade midiática contemporânea, mas, ao mesmo tempo, produz uma reflexão crítica sobre ele". (KLINGER, 2007,47). A "prosa narrativa retrospectiva escrita por uma pessoa real a respeito de sua própria existência, onde o foco é a sua vida individual, em particular a história de sua personalidade" (LEJEUNE, 1989, 4) se multifaceta quando a pessoa real se distingue da pessoa narrada, mas a escrita ainda assim é autobiográfica. O que, a priori, quebra a fórmula autor = narrador = protagonista de Lejeune caracterizaria a escrita autobiográfica de performers pornográficos fora do escopo da autobiografia: a identidade narrada não é a mesma do narrador, a começar por um alias que é construído da mesma forma que um corpo (LEE, 2015). Ao escolher um nome diferente do seu nome de batismo para identificar a persona que será apresentada à indústria pornográfica, os performers desafiam a classificação de Lejeune acerca de o pseudônimo funcionar simplesmente enquanto diferenciação que não afeta a identidade: há, inegavelmente, uma diferença entre a identidade de batismo e a identidade de performer, mesmo que ambas habitem o mesmo corpo narrado e o mesmo corpo narrador. Enquanto que uma se desnuda – literalmente – perante às câmeras, outra se esconde num mundo “civil”, muitas vezes preocupada com a repercussão social que o desvelamento de suas atividades profissionais possa causar à sua segurança física e vida familiar.

Ori tornou-se Ashley naquele dia, e Tyler tornou-se Trent - nossas novas identidades pornô. (SMALL, 2011, 25)

Até atualizei meu nome. Meu nome, Linda Ann Hopkins, não iria fazer sucesso nesta indústria, então depois de tentar alguns nomes de palco, eu escolhi Tera Patrick. (PATRICK, 2010, 86)

Se você falar com uma performer - vamos dizer que o nome dela é Lily Black [...] - em algum momento, Lily pode dizer, "às vezes eu preciso levar a Maria pra sair. Algumas vezes a Maria precisa sair à noite." Quando ela diz isso, ela vai estar falando sobre ela mesma. Ela não está louca ou confusa. Ela sabe exatamente quem ela é. (LEE, 2015, 230)

Nós deixamos o World Modeling com nossos nomes porno Ashley e Trent para proteger nossas identidades verdadeiras. Todo mundo brinca com essa idéia na escola, que deve ser o nome da sua rua e o nome do seu animal de estimação ou seu nome do meio. Eu brinquei com essa técnica, o que teria dado Renee Sorrento - muito bom, exceto que eu tenho uma prima chamada Renee, e eu simplesmente não podia fazer isso com ela. Eu era Ashley Blue, por nenhuma razão profunda além de que era diferente do meu próprio nome. Honestamente, pensei que usar o alias me manteria anônima. Eu realmente acreditava que as pessoas não saberiam que era realmente eu, se eu mudasse meu nome. Se alguém me perguntasse ou me acusasse de fazer pornografia, eu poderia simplesmente dizer: "Não, veja o nome. Meu nome é Oriana Small. Esse vídeo diz Ashley Blue. Não sou eu." (SMALL, 2011, 28)

E mesmo se considerarmos a opinião de Catherine Viollet (2007) de que a noção de autoficção parece poder funcionar também como um importante filtro para os estudos da gênese de uma obra (ao permitir a identificação de informações “referenciais” e mecanismos de ficcionalização de si em um dado autor e sua obra, situar os lugares e os momentos dessa elaboração textual e ampliar a possibilidade de conhecimento de critérios linguísticos, poéticos e estilísticos próprios a uma escrita autoficcional), precisamos nos lembrar de que o processo de auto-ficcionalização de performer pornográficos começa muito antes da escrita do texto autobiográfico em si, quando aquele se torna, de fato, um performer. É na pré-escrita de sua autobiografia – quando se dá a escrita ou a ficcionalização de sua própria identidade sexual – externa e pública – que o processo metanarrativo das identidades pornográficas se inicia.

Eu ia começar de novo no sul da Califórnia e me reinventar como Monica Mayhem. (MAYHEM, 2009, 51)

Não se trata de uma negação a nenhum dos conceitos existentes de autobiografia/autoficção. A proposta aqui é construir um espaço fronteiro, delimitado a partir do acionamento de determinados pactos de leitura que desvirtuam alguns modelos de interpretação da escrita (auto)ficcional, buscando através dessa operação crítica desenhar novos parâmetros para o entendimento de um possível novo gênero literário, no qual a criação e narrativa identitária se dobrem sobre si mesmas, desta maneira criando *metamoirs* - meu corpo é meu texto, e meu texto é do outro que habita este próprio corpo.

Nesse contexto, o problema que nos norteia é: o que envolve esta narrativa autobiográfica de performers pornográficos? Que elementos são escolhidos por um escritor quando se propõe a registrar sua autobiografia ou memoir, e quais desses elementos também estarão presentes quando o registro autobiográfico é o de um performer pornográfico? Como questões secundárias, torna-se necessário explorar a ideia de que a exposição do corpo físico às lentes e olhares públicos preconizaria um máximo desvelar de identidade, mas até que ponto o desvendar de uma história pessoal é mais íntimo que a exposição do próprio corpo?

O que vem a seguir, então, é uma história verídica. É o mais nua que eu jamais me permiti ser vista. (JAMESON, 2004, iii)

O mundo já viu cada dobra das minhas partes mais íntimas e, ainda assim, eu sinto que esse livro é a mais expositiva de minhas empreitadas. (AKIRA, 2015, ix)

O corpo apresentado será o corpo narrado, e vice-versa? Seria uma exposição narrativa uma forma menor de se expor para quem já se expõe tanto? De acordo com Hélène Cixous, o corpo está presente e o corpo é a fonte de escrita, mas essa escrita vem de um outro reino do corpo onde o autor não está no controle. (CIXOUS e CALLEGRUBER, 1997, 88). A prática autobiográfica, então, é uma dessas ocasiões culturais quando a história do corpo cruza com a implantação da subjetividade feminina. (SMITH, 2010, 271) O corpo autonarrado por performers pornográficos é exclusivamente o corpo pornográfico? O quanto de controle sobre a identidade pornográfica, conscientemente criada e trabalhada através do discurso – seja ele linguístico ou físico – está realmente nas mãos do performer, e o quanto deste controle é resultado de expectativas político-sociais que vêm de sua posição enquanto performer pornográfico? O referencial autoral consegue escapar do escopo da pornografia, ou restringe-se a ela?

Uma constelação de ideologias indubitavelmente implica na construção social do sujeito: eu sou o que eu posso pensar, e o que eu posso pensar é relativamente determinado pelas ideologias sob as quais eu opero. Mas o quanto das ideologias discursivas que rodeiam o produto pornográfico influenciam a criação de sujeito/corpo pornográfico, e a que ponto tais elementos ideológicos irão determinar as fachadas narradas em processos autobiográficos? Conforme aponta Foucault: “não são elementos perturbadores que, superpondo-se à sua forma pura, neutra, intemporal e silenciosa, a reprimiriam e fariam

falar em seu lugar um discurso mascarado, mas sim elementos formadores. ” (FOUCAULT, 2008, 75). O pânico moral que envolve a definição tradicional de pornografia, diretamente ligando-a à devassidão, à imoralidade e à indecência, impede não somente que a voz de mulheres que se encontram dentro desta indústria seja ouvida, mas, além: as embute de uma estreita gama de conceitos morais e um específico padrão de comportamento que, certamente, deixa de fora a auto expressão. É contra tais elementos formadores que as performers escrevem, uma vez que vocalizam uma realidade interna que nem sempre corresponde ao que delas é esperado, desta forma criando um espaço de resistência no qual “o corpo funciona como uma poderosa fonte de metáforas para o social” (SMITH, 2010, 269) Mesmo ao incorporar os padrões esperados pelo discurso normativo ao próprio corpo, há uma resistência consciente à incorporação de comportamentos esperados.

Ao adicionar dismorfia corporal a todas as outras complicadas interseções entre mulheres e pornografia, incluindo ideias preexistentes sobre agência, escolha e vergonha social, a experiência resultante **poderia** complicar a interação de uma mulher com a pornografia, de modo a afetar negativamente a sua auto-imagem’. (RYAN; TAORMINO: 2013, grifo nosso).

No entanto, o que encontramos nos textos escritos por performers pornográficos é exatamente o oposto: a simplificação das relações entre o sujeito mulher e o produto pornográfico justamente através do questionamento dos elementos que poderiam engessar identidades femininas se encarados exclusivamente como impostos e não voluntariamente escolhidos. É através da inclusão de corpos diversos ao universo pornográfico, incluindo corpos formados pelo discurso regulador, bem como a inclusão de narrativas femininas/feministas, que se desconstrói o mito de que a mulher é um ser objetificado pelo desejo pornográfico. Ela, agora, é dona do mesmo desejo pornográfico no qual se inscreve – e sobre o qual escreve em narrativas em primeira pessoa – deslocando sua voz da margem invisível para o centro da cena.

Assistir pornografia pode parecer degradante para algumas mulheres, mas o fato é que é um dos poucos empregos para mulheres onde você pode subir até um nível, olhar em volta e se sentir extremamente poderosa, não somente no ambiente de trabalho, mas também enquanto um ser sexual. Então, foda-se Gloria Steinem. (JAMESON, 2004, 325)

Não tenho vergonha de ter trabalhado em um calabouço de S&M, tirado a roupa, feito programa, ou de fazer sexo por dinheiro todos os dias. Pelo contrário, estou orgulhosa de mim mesma por ter a coragem de satisfazer meus desejos. (AKIRA, 2014, 15)

A pornografia me moldou, está me moldando, em uma mulher que eu sempre esperava que eu fosse. Eu me tornei mais confiante, mais empoderada, mais segura do que eu jamais estive. (AKIRA, 2014, ix)

Com o risco de parecer excessivamente dramática, quase toda vez que filmo uma cena sexual, eu me apaixono um pouco. É a única maneira de descrever isso. Não necessariamente pelo meu parceiro, mas apenas em geral. Com a situação. Apaixonada por ser observada. Apaixonada por estar em exibição. Apaixonada por ser o centro das atenções, por esses preciosos trinta e cinco minutos. Muitas pessoas dizem que se desconectam quando fazem sexo pornô; eu sou o oposto. Estou mais presente do que nunca. Eu tento absorver tudo e deixar que tudo me excite mais. Em vez de me entorpecer, aproveito a situação e aceito o máximo que puder. Um produtor arrumou isso para mim - fazer sexo com um dos melhores talentos do mundo, na frente de uma câmera, me dando essa oportunidade de excitar o mundo; por que eu iria me remover? Por que eu tentaria mentalmente colocar-me em qualquer lugar, além de aqui? Olho nos olhos dos meus parceiros e procuro retratar o quanto eu os quero. Eu lhes digo o quanto eu gosto do jeito que eles me fodem. E mostro-lhes o quanto estou desesperada para eles sentirem o mesmo. (AKIRA, 2014, 17).

Esta discussão está inserida convenientemente em um momento peculiar da produção literária/textual de escritoras mulheres: o recente e estrondoso sucesso editorial de romances de amor erótico trouxe a olhos públicos uma sexualidade feminina explícita, ativa, verbal e narrativa. Ainda que atrelado ao potencial “felizes para sempre”, o corpo erótico feminino tomou nova forma nessas novas escritas ao verbalizar desejos e uma subjetividade sexual que ultrapassam as barreiras dos discursos regulatórios, sendo narrado de uma maneira mais explícita e instintiva, distanciando-se do que antes se apresentava veladamente através de artifícios linguísticos que sugeriam – sem mostrar – o que algumas mulheres realmente querem, afinal.

Quando levamos em consideração os novos parâmetros de escrita sexual introduzidos pelos novos romances de amor erótico, aproximamo-nos mais da fronteira entre o erótico e o pornográfico. Sem sombra de dúvidas, estas distinções baseiam-se em noções culturais de moral, estética e valores religiosos. Há quem argumente que a distinção fundamental é que na pornografia há representação gráfica de cenas de sexo explícito, enquanto o erótico procura contar uma história que envolve temas sexuais sem explicitar elementos da sexualidade humana. Para outros, ainda que ambos o erótico e o

pornográfico tenham como intenção suscitar o interesse sexual do observador, o objetivo da produção pornográfica é somente comercial – diferença que se desfaz quando levamos em conta uma produção de literatura erótica com intuito específico de venda. O que, na minha opinião, separa o erótico do pornográfico é uma atitude em relação ao sexo e sexualidade humana que pode ser inferida a partir do olhar (ouso usar a palavra, "objetivamente") lançado ao produto acabado, o ponto focal para onde converge o olhar do observador, atrelado a suas expectativas e intenções. Para Roland Barthes, o pornográfico é o erótico fissurado. Enquanto que o pornográfico fetichisa e foca nos órgãos sexuais, Barthes argumenta que o erótico não faz do órgão sexual seu principal foco (BARTHES, 1980, 41). O discurso velado esconde o que seria explícito sob a ameaça de ter sua posição relegada ao domínio da pornografia: um espaço masculino que ainda permanece território minado para mulheres. A distinção entre erótico e pornográfico, então, se torna o espaço diferencial para a separação de gêneros dentro da produção de discursos de cunho sexual.

Uma vez que a autobiografia se posiciona como uma das principais vertentes de processo identitário e resistência política dentre os gêneros narrativos, uma autonarrativa escrita por mulheres apresenta-se como um material para estudo com grande potencial para a reestruturação de relações sociais por englobar questões de gênero, classe, raça e sexo, conforme discutido abaixo:

Se narrativas pessoais das mulheres tanto apresentam quanto interpretam o impacto dos papéis de gênero na vida das mulheres, são documentos especialmente adequados à iluminação de vários aspectos das relações de gênero: a construção de uma auto-identidade de gênero, a relação entre o indivíduo e a sociedade na criação e perpetuação de normas de gênero, e a dinâmica das relações de poder entre mulheres e homens. (The Personal Narratives Group, 1989: 5).

Define-se fundamental, assim, a tarefa de trabalhar a *autoexpressão* no contexto da representação da identidade feminina, da subalternidade, da outrização e das relações de poder em âmbitos antes tido como exclusivamente masculinos. Sem sombra de dúvidas, o universo da pornografia é visto como pertencendo quase que exclusivamente ao masculino, tanto em sua produção quanto em seu consumo, ideia essa reforçada pela inferência de que a pornografia objetifica a figura da mulher a ponto de transformá-la em um mero simulacro do desejo masculino. No entanto, o aumento expressivo no número de mulheres que trabalham na produção de material pornográfico no Vale de San

Fernando, na Califórnia, tem gerado inúmeros artigos na mídia sobre o papel e o lugar da mulher na produção e consumo de pornografia e material erótico. "Pela primeira vez, obras cinematográficas que contenham ação hard-core foram revisadas pelos meios de entretenimento e vistas por um amplo espectro da população, incluindo, mais significativamente, as mulheres" (WILLIAMS, 1999, 99). Desta forma, a produção de cinema pornográfico feita por mulheres, sendo voltada especificamente para mulheres ou não, torna-se exponencial em uma indústria que se encontra permanentemente ameaçada pela divulgação gratuita de seu produto pela internet.

Na interseção entre literatura e pornografia encontram-se as autobiografias e memoirs de performers pornográficos, nos quais as identidades narradas foram criadas exclusivamente para apresentação pública de caráter sexual. Tais trabalhos costumavam funcionar como um alerta contra a indústria pornô, ou ainda ser simplesmente uma listagem de cenas e comentários humorísticos acerca de peculiaridades que aconteceram nos sets de filmagem. Mais recentemente, no entanto, uma mudança na demografia dos performers pornográficos impulsionou uma nova tendência no mercado editorial, e algumas das autobiografias publicadas recentemente apresentam um profundo debate acerca do processo de criação de identidade, performance, posicionamento político e questionamentos de gênero dentro e fora dessa indústria majoritariamente californiana. A ativa participação de mulheres no Vale de San Fernando, não mais somente frente às câmeras, aliada à uma mudança no perfil dos performers que entram para a indústria, de uma maior normatização do produto pornográfico e da regulamentação legislativa acerca de procedimentos para filmagem de cenas transcendeu os limites da "porta verde" e adentrou o escopo das discussões públicas acerca dos elementos que compõe esse universo. Assim, as novas autobiografias de performers pornográficos não mais somente apresentam a história da obscenidade sexual, mas dão aos leitores a história pessoal mesclada à história pública, permitindo uma perspectiva mais abrangente sobre o real papel político do performer pornográfico, o que garante uma maior compreensão deste universo que costumava acontecer exclusivamente longe de olhos públicos, ainda que seu produto fosse destinado ao consumo. Mais importante, no entanto, é a possibilidade de se ouvir uma voz que antes não era percebida por não se fazer presente: a da própria pessoa por trás da persona sexual que se apresenta às câmeras. A autobiografia de performers pornográficos não somente narra a personalidade/identidade da pessoa pública; ela também engloba as questões relacionadas à identidade privada dos

performers, debruçando-se sobre uma dupla identidade que habita o mesmo endereço, mas que podem – ou não – diferir por completo uma da outra, ainda que dividindo o mesmo “lugar de existência” (NANCY, 2000, p. 16). São autores que trabalham a questão de sua própria identidade e do processo de escrita de suas memórias de uma maneira não exclusivamente comercial, mas empenhando-se em abrir espaços em plataformas várias para a discussão de questões pertinentes a debates de gênero, classe, raça e sexualidade.

A possibilidade de interação direta com o público, se apresenta de forma mais dinâmica e fluida: interjeições acerca de identidade e memória, feitas em meio digital, mais especificamente Twitter, blogs e perfis de Facebook, não mediada por estúdios ou mídia impressa, possibilita aos performers pornográficos uma modalidade de auto expressão inédita até então. Quando antes entrevistas eram guiadas ou editadas por agentes externos, a interação direta possibilitada pela internet garante não somente liberdade de forma, mas também de conteúdo. Como aponta, Moriconi: “A discussão da obra hoje é uma triangulação entre o autor protagonista do espaço público midiático (autor, ator: máscara), o texto de referência por ele escrito e o público em geral.” (MORICONI, 2006, 161). A internet possibilitou esta triangulação de uma forma tanto dinâmica quanto ao vivo, em *real time*. A construção da identidade social de atores e atrizes pornô se dá, assim, sem mediadores externos, mesmo que ainda seja explicitamente direcionada ao olhar público. Ao nascer um novo performer, nasce com ele seu perfil em várias plataformas sociais, perfil esse que irá ser gerenciado por ele mesmo e não por estúdios ou outros tipos de mídia. As interações ou interjeições são executadas pelos próprios performers, assim como a escolha de sua linguagem, tema e categorização, descrevendo e interpretando sentidos e significados escolhidos a partir do que se pretende comunicar. O discurso utilizado é ao mesmo tempo autoconsciente, metanarrativo e autobiográfico, desta forma encaixando-se nesta pesquisa. A construção dessa identidade pornográfica acontece na interseção das várias falas: a ficção, as entrevistas, os posts de Twitter e Facebook, os blogs, as entrevistas, as palestras, etc. Dessa maneira, o autor que se inventa na autoficção não independe de seus outros discursos e de suas demais atuações. A sua construção pós-moderna acontece online, e obedece à fragmentação de um sujeito, ecoando a impossível verdade única questionada por Doubrovsky, conforme aponta Ana Cláudia Viegas ao afirmar que

nas “escritas de si” contemporâneas, como os auto-retratos que circulam na web e as autoficções dos romances em primeira pessoa, o sujeito se cria ficcionalmente e encena sua dimensão empírica. A criação de auto-imagens aproxima vida e arte, ficção e realidade, estabelecendo com o leitor, em vez de um “pacto autobiográfico”, um “pacto fantasmático”, cujo contrato de leitura não promete a revelação de verdades, mas o desdobramento do autor em diversos personagens. (VIEGAS, 2007, 21-2)

A delimitação teórica preliminar para esta proposta deve muito as teorias do campo pós-moderno e de representações identitárias que formam o instrumental de análise prioritário, sem interditar “outras” vozes que explícita e implicitamente tomem parte nesta leitura dialógica de autores e linguagens que, apesar de parecerem distintas, interceptam-se de diversas maneiras. Partindo do conceito de que os efeitos de um texto devem ser estabelecidos sempre em termos de seus contextos, e as noções de contexto devem ser elas mesmas pensadas contextualmente, reconheço a necessidade de constantemente interrogar as próprias conexões com as relações de poder contemporâneas, bem como seus próprios interesses; a interseção entre variadas visões do moderno é constitutiva desse campo; trata-se também de uma postura que se utiliza de muitos dos corpos teóricos mais influentes no século 21.

Referências

AKIRA, Asa. *Insatiable: Porn—A Love Story*. New York: Grove, 2015.

_____. *Dirty Thirty: a memoir*. New Jersey: Cleis Press, 2016.

BARTHES, Roland. *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang, 1980.

CIXOUS, H.; CALLE-GRUBER, M. *Rootprints: memory and life writing*. London: Routledge, 1997.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

_____. “Os pingos nos ii”. In: JEANNELE, Jean-Louis. VIOLET, Catherine (org). *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant, 2007.

- EAKIN, Paul John. “What are we reading when we read autobiography?” In: *Narrative*, Vol 12, no 2. Columbus: OSU, 2004.
- FIGUEIREDO, Euridice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2008.
- GILMORE, Leigh. *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*. New York: Cornell University Press, 1994.
- JAMESON, Jenna. *How to Make Love Like a Porn Star: A Cautionary Tale*. 1a edição. New York: Regan Books, 2004.
- JEANNELE, Jean-Louis, VIOLET, Catherine (org). *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant, 2007.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- LEE, Lorelai. “Naming”. In: LEE, Jiz, ed. 2015. *Coming Out Like a Porn Star: Essays on Pornography, Protection, and Privacy*. Berkeley, CA: ThreeL Media.
- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- _____. *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Prs, 1989.
- MAYHEM, Monica. *Absolute Mayhem: Confessions of An Aussie Porn Star*. Nova York: Random House, 2009.
- MORICONI, Ítalo. “Circuitos contemporâneos do literário (indicações de pesquisa)”. In: *Gragoatá*, Niterói, n. 20, 1º sem. 2006.
- PATRICK, Tera e BORILLO, Carrie. *Sinner Takes All: A Memoir of Love & Porn*. 1a edição. Londres: Gotham Books, 2010.
- SMITH, Sidonie, e WATSON, Julia, eds. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 2010.
- SMALL, Oriana. *Gilvert: a porno memoir*. Los Angeles: Rare Bird Books, 2011.

TAORMINO, Tristan, et al., eds. *The Feminist Porn Book: The Politics of Producing Pleasure*. New York: The Feminist Press, 2013.

VIEGAS, Ana Cláudia. “O retorno do autor” – relatos de e sobre escritores contemporâneos’. In: VALLADARES, Henriqueta Do Coutto Prado (org.). *Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

WILLIAMS, Linda. 1999. *Hardcore: Power, Pleasure, and the “Frenzy of the Visible”*, Expanded Edition. Berkeley: University of California Press.



ANAS, BÁRBARAS, CAROLINAS E JANUÁRIAS: TIPOLOGIAS FEMININAS EM CANÇÕES DE CHICO BUARQUE

Camila Fonseca de Oliveira Calderano (UFJF)¹

Resumo: Este trabalho concebe tipologias femininas a partir da análise de canções de Chico Buarque. Elencamos as composições musicais em um esquema tipológico de rastreamento das variações da representação e apresentação do feminino criadas pelo compositor. Adentramos, brevemente, nas questões que se relacionam a construção da leitura e do discurso feministas. Indicamos cinco tipos mulheris, quais sejam: (i) a mãe; (ii) a apaixonada; (iii) a cativa-devotada; (iv) a prostituta; e (v) a transgressora;

Palavras-chave: Chico Buarque; Canção; Feminino

1. Os estudos de gênero e a crítica feminista.

Eliane Showalter, no artigo intitulado “A crítica feminista no território selvagem” chama atenção para a dificuldade de definição relativa ao universo da escrita, da crítica e da leitura feminista. Indaga se as diferenças nos discursos seriam consequência do processo de leitura ou de outros processos, como a cultura, o estilo e a experiência. Dedicou boa parte do seu trabalho à mulher escritora, “e seus tópicos são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres” (SHOWALTER, 1994, p. 29).

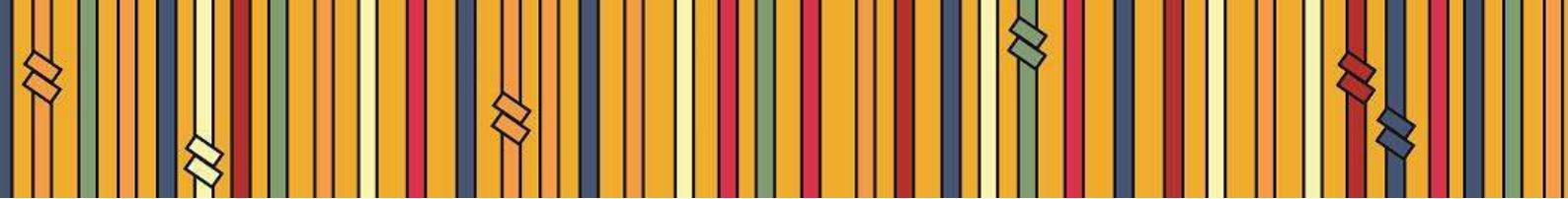
Esboça também a questão da leitura feminista como “ação intelectual libertadora” (1994, p.26). Diz a autora sobre as formas de crítica ou leitura feministas:

Esse conflito revigorante com a literatura, que chamarei de leitura feminista ou crítica feminista, é, em essência, uma forma de interpretação, uma das muitas que qualquer texto complexo irá acomodar e permitir. É difícil propor coerência teórica numa atividade por natureza tão eclética e diversificada (...) (SHOWALTER, 1994, p. 26)

Eliane Showalter irá considerar, nesse sentido, dentro das modalidades de crítica, uma vertente ideológica que se refere ao ato de leitura, também denominada leitura feminista ou crítica feminista, que privilegia imagens e estereótipos de mulher veiculados pela literatura, independentemente da autoria. Essa forma pode ter cunho libertador, uma vez que pode desconstruir os modelos veiculados pela literatura.

Embora seja preciso levar em consideração as condições de produção dos discursos - sujeito do discurso, assunto/ tema, destinatário e contexto - como pressupostos básicos para a análise, é preciso demonstrar como a ideologia se articula e opera através de ofuscações, dissimulações e fragmentações do texto. Assim, a emergência de oferta de novas formas de leitura acompanha uma realidade pouco estática. Buscando-se clarificar as ideologias e valores vigentes nos discursos articulados opera-se leitura crítica, podendo

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela UFJF.



esta ser ou não feminista. Uma vez que vivemos imersos em sistemas culturais estruturados a partir de códigos simbólicos, e de normas, que de algum modo regulam as práticas sociais, conceber novas formas de leitura será conceber novas formas discursivas e as transformar em ideologia.

Tratando este trabalho de autoria masculina, aqui no interessa o que Showalter chamou de ação intelectual libertadora. Libertadora porque promove uma emancipação cujos desdobramentos estão presentes naquilo que se pretende tirar do texto. A leitura e crítica feministas que se fazem a partir da obra de Chico procuram desconstruir os processos ideológicos tradicionais, discutindo as representações masculinas e femininas, a fim de colocar em evidência as questões de identidade e de gênero. Essa conjectura de leitura possibilita um alargamento na escrita literária e, sobretudo, na sua interpretação.

2. As mulheres cantadas por Chico Buarque

A intensa valorização dada à mulher na obra de Chico Buarque sugere, para além de uma determinação inconsciente, que influencia a disposição e as inclinações do poeta, um interesse pelo ente socialmente marginalizado. Os elementos que transgridem o convencional são constantes em sua obra desde o princípio. Suas canções são, muitas vezes, um exercício de crítica social. Há um universo simbólico, metonimicamente estruturado nos códigos da cultura e da sociedade brasileiras, que fornece material para explicar a representação e apresentação da(s) nova(s) mulher(s), em transformação, mas cuja variação desponta a partir da segunda metade do século XX.

2.1 A Mãe

Delimitamos o tema da maternidade a partir das canções *Uma canção desnaturada* e *Meu guri*, de 1979 e 1981, respectivamente. Uma canção desnaturada desmistifica os valores da moral burguesa e propõe um canto avesso ao que nos acostumamos a entender como hino das mães, dentro da sociedade que propagandeia o chamado instituto materno como dado indiscutível. Mostra-nos a mãe, ainda no apego pelo apelido de criança, *curuminha*, um desejo impregnado de tristeza e de revolta, qual seja: o de voltar no tempo, a tempo. O lapso temporal que se pretende retomar, entretanto, se reveste de uma necessidade de vingança, de desfeito. Veremos sempre o clamor por uma realidade em que a doação, o cuidado, o zelo, o carinho e renúncia, atividades consideradas típicas à maternidade, são postas ao avesso, numa necessidade crescente de denunciar a eterna

subserviência do amor maternal, que também é capaz de ser revertido em dor e indignação, especialmente quando ferido. O desenrolar da canção se faz em tom gradativo. A mãe requer seu direito de negar todo o amor investido, nem que para isso tenha que recusar a maternidade. O ápice de tristeza, dor e indignação pela precariedade da vida é nitidamente sentido nos cinco últimos versos, nos quais vislumbra-se um única possibilidade para cessar a dor, a inexistência do filho, seu aniquilamento.

| | | |
|---|--|---|
| Por que crescestes, curuminha Assim depressa, e estabanada Saíste maquilada Dentro do meu vestido Se fosse permitido Eu revertia o tempo Pra reviver a tempo De poder | Recuperar as noites, curuminha Que atravessai em claro Ignorar teu choro E só cuidar de mim Deixar-te arder em febre, curuminha Cinquenta graus, tossir, bater o queixo Vestir-te com desleixo Tratar uma ama-seca Quebrar tua boneca, curuminha Raspar os teus cabelos E ir te exibindo pelos | Botequins Tornar azeite o leite Do peito que mirraste No chão que engatinhaste, salpicar Mil cacos de vidro Pelo cordão perdido Te recolher pra sempre À escuridão do ventre, curuminha De onde não deverias Nunca ter saído |
| Te ver as pernas bambas, curuminha Batendo com a moleira Te emporcalhando inteira E eu te negar meu colo | | |

A mãe de *Meu Guri*, ao narrar sua vida depõe, aparentemente sem a menor consciência disso, contra a repressão que só a escuridão da alienação é capaz de promover. Seu interlocutor, no primeiro verso, o “seu moço” revela-nos quem é a mãe. A locução utilizada para o trato poderia certamente ser substituída por “meu senhor” ou “doutor”, descortinando quem é o propagador da mensagem. Com os versos seguintes não resta dúvida. Maternidade acidental, na qual nem o nome poderia ser pensado, pois a fome viria, impositiva, primeiro. A ausência de consciência da própria situação começa em seguida, quando revela não saber como a vida transcorreu. A mãe de *Meu guri* dá testemunho de uma vida paralela, em que estava no mundo sem fazer parte dele.

| | | |
|---|---|---|
| Quando, seu moço, nasceu meu rebento Não era o momento dele rebentar Já foi nascendo com cara de fome E eu não tinha nem nome pra Chega suado e veloz do batente E traz sempre um presente Chave, caderneta, terço e patuá Um lenço e uma penca de documentos Chega no morro com o carregamento Pulseira, cimento, relógio, | lhe dar Como fui levando, não sei lhe explicar Fui assim levando ele a me levar E na sua meninice ele um dia me disse pra me encabular Tanta corrente de ouro, seu moço Pra finalmente eu me identificar, olha aí Olha aí, ai o meu guri, olha aí pneu, gravador Rezo até ele chegar cá no alto | Que chegava lá Olha aí Olha aí Olha aí, ai o meu guri, olha aí Olha aí, é o meu guri E ele chega Que haja pescoço pra enfiar Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro Olha aí, é o meu guri E ele chega Essa onda de assaltos tá um horror Eu consolo ele, ele me |
|---|---|---|

consola
Boto ele no colo pra ele me
ninar
De repente acordo, olho pro
Chega estampado, manchete,
retrato
Com venda nos olhos,
legenda e as iniciais
Eu não entendo essa gente,
seu moço

lado
E o danado já foi trabalhar,
olha aí
Olha aí, aí o meu guri, olha
Fazendo alvoroço demais
O guri no mato, acho que tá
rindo
Acho que tá lindo de papo
pro ar
Desde o começo, eu não

aí
Olha aí, é o meu guri
E ele chega
disse, seu moço
Ele disse que chegava lá
Olha aí, olha aí
Olha aí, aí o meu guri, olha
aí
Olha aí, é o meu guri.

2.2 A Apaixonada

Tatuagem e *O meu amor* são as canções que compõe o bojo do tipo da mulher apaixonada. O liame entre elas assenta-se no pertencimento, no erotismo e no amor carnal, desnudado nas feições corpóreas da mulher e do seu desejo.

Tatuagem é resumida em seu primeiro trecho. A mulher apaixonada deseja a perpetuação. Os desejos corpóreos são nitidamente alicerce para a promulgação do sentimento perante o amado. De tom mais obscuro, emerge o sentimento de posse, a vontade de ser cruz, ser carma e, sobretudo, de continuar a ser marca, mesmo que “a frio, a ferro e fogo, em carne viva”. Assim ela fecha um sistema em que se contrapõem o desejo de ser marca e ser marcada. Ser escrava perpétua e escravizar.

Quero ficar no teu corpo feito tatuagem
Que é pra te dar coragem
Pra seguir viagem
Quando a noite vem
E também pra me perpetuar em tua escrava
Que você pega, esfrega, nega
Mas não lava
Quero brincar no teu corpo feito bailarina
Que logo se alucina
Salta e te ilumina
Quando a noite vem
E nos músculos exaustos do teu braço
Repousar frouxa, murcha, farta

Morta de cansaço
Quero pesar feito cruz nas tuas costas
Que te retalha em postas
Mas no fundo gostas
Quando a noite vem
Quero ser a cicatriz risonha e corrosiva
Marcada a frio, a ferro e fogo
Em carne viva
Corações de mãe
Arpões, sereias e serpentes
Que te rabiscam o corpo todo
Mas não sentes

Não menos sexualizada é a canção de embate entre Teresinha e Lúcia, de *Ópera do Malandro*, que exhibe a disputa pelo amor do mesmo homem a partir do grau de envolvimento erótico e de prazer físico, em que o ápice é sentido na ausência de consciência. Não há espiritualidade na feição desse amor da carne, mas somente o crivo corpóreo é pujante. Cantam alternadamente duas estrofes cada, em tom crescente de erotismo, facilmente percebido no decorrer da canção, que configura verdadeira (r)evolução, posto que dá destaque a expressão de enorme concupiscência na voz feminina.

O meu amor
 Tem um jeito manso que é só
 seu
 E que me deixa louca
 Quando me beija a boca
 A minha pele toda fica
 arrepiada
 E me beija com calma e
 fundo
 Até minh'alma se sentir
 beijada, ai

O meu amor
 Tem um jeito manso que é só
 seu
 Que rouba os meus sentidos
 Viola os meus ouvidos
 Com tantos segredos lindos e

indecentes
 Depois brinca comigo
 Ri do meu umbigo
 E me crava os dentes, ai
 Eu sou sua menina, viu?
 E ele é o meu rapaz
 Meu corpo é testemunha
 Do bem que ele me faz

O meu amor
 Tem um jeito manso que é só
 seu
 De me deixar maluca
 Quando me roça a nuca
 E quase me machuca com a
 barba malfeita
 E de pousar as coxas entre as
 minhas coxas

Quando ele se deita, ai

O meu amor
 Tem um jeito manso que é só
 seu
 De me fazer rodeios
 De me beijar os seios
 Me beijar o ventre
 E me deixar em brasa
 Desfruta do meu corpo
 Como se o meu corpo fosse a
 sua casa, ai

Eu sou sua menina, viu?
 E ele é o meu rapaz
 Meu corpo é testemunha
 Do bem que ele me faz

2.3 A Cativa/Devotada

A mulher enquanto prisioneira do amor e/ou do relacionamento amoroso é tematizada a partir de três canções, quais sejam: *Com açúcar com afeto*, *Sem açúcar* e *A mais bonita*, músicas que datam, respectivamente, de 1966, 1975 e 1989. O tema do aprisionamento se revelará de modo distinto nas três canções, publicando, porém, em todas elas, nuances relativas ao jugo machista da sociedade ao mesmo tempo em que quer se desvencilhar deles ao retratá-los.

Com açúcar com afeto revela a passividade e devoção da mulher casada. Essa se faz presente no “doce predileto” do marido e crê na sua presença, a presença daquele operário que a sustenta. A piedade se faz presente no canto à medida que a mulher se desilude todos os dias, sendo a ausência de espera por um desfecho diferente sua sina. Não há outra possibilidade que não o casamento, seja ele como for. O tom arrastado da canção, impregnada pela consciência da condição, a da mulher cuja única escolha é “esperar” pelo sustento do marido, está em todos os trechos. Resignada, a mulher devotada de *Com açúcar com afeto* canta o caminho perdido do seu marido.

Com açúcar, com afeto, fiz seu doce predileto
 Pra você parar em casa, qual o quê
 Com seu terno mais bonito, você sai, não
 acredito
 Quando diz que não se atrasa
 Você diz que é operário, sai em busca do salário
 Pra poder me sustentar, qual o quê

No caminho da oficina, há um bar em cada
 esquina
 Pra você comemorar, sei lá o quê
 Sei que alguém vai sentar junto, você vai puxar

assunto
 Discutindo futebol
 E ficar olhando as saias de quem vive pelas
 praias
 Coloridas pelo sol
 Vem a noite e mais um copo, sei que alegre ma
 non troppo
 Você vai querer cantar
 Na caixinha um novo amigo vai bater um samba
 antigo
 Pra você rememorar

Quando a noite enfim lhe cansa, você vem feito
criança
Pra chorar o meu perdão, qual o quê
Diz pra eu não ficar sentida, diz que vai mudar
de vida
Pra agradar meu coração
E ao lhe ver assim cansado, maltrapilho e

maltratado
Como vou me aborrecer, qual o quê
Logo vou esquentar seu prato, dou um beijo em
seu retrato
E abro meus braços pra você

De maneira similar, *Sem açúcar*, nítida referencia à canção anterior, escrita quase dez anos depois, traz à tona a mulher aprisionada, dessa vez cativa de um algoz revestido de companheiro. A mulher aqui é insignificante perante seu senhor, soberano das vontades, dos direitos e dos desejos. Em sentido oposto à canção anterior, a cotidiana malandragem dá lugar ao inesperado e duvidoso. “Todo dia ele faz diferente/ Não sei se ele volta da rua/ Não sei se me traz um presente/ Não sei se ele fica na sua”. A cativa de *Sem açúcar* vai esmiuçar sua sujeição de maneira impotente e natural. Reduzida à solidão, resta-lhe o tremor e o medo. Os versos “Eu de dia sou sua flor/ Eu de noite sou seu cavalo” fazem referência dura à subserviência sexual. Nossa cativa não é mais que um bicho a ser é montado por seu dono, estando a serviço. Ao final, ao clamar: “Sua boca é um cadeado/ E meu corpo é uma fogueira/ Enquanto ele dorme pesado/Eu rolo sozinha na esteira”, ratifica a solidão e a ausência de uma relação.

Todo dia ele faz diferente
Não sei se ele volta da rua
Não sei se me traz um
presente
Não sei se ele fica na sua
Talvez ele chegue sentido
Quem sabe me cobre de
beijos
Ou nem me desmancha o
vestido

Ou nem me adivinha os
desejos
Dia ímpar tem chocolate
Dia par eu vivo de brisa
Dia útil ele me bate
Dia santo ele me alisa
Longe dele eu tremo de amor
Na presença dele me calo
Eu de dia sou sua flor

Eu de noite sou seu cavalo
A cerveja dele é sagrada
A vontade dele é a mais justa
A minha paixão é piada
Sua risada me assusta
Sua boca é um cadeado
E meu corpo é uma fogueira
Enquanto ele dorme pesado
Eu rolo sozinha na esteira

Figurando de maneira um pouco distinta está a canção *A mais bonita*, de 1989. O julgo machista facilmente percebido na personificação do homem das canções anteriores dá lugar a seu alargamento social. A mulher que conquistou o direito ao anticoncepcional e ao mercado de trabalho passa a ser refém do espelho, do salão de beleza, e teima em se retocar para parecer bonita para o seu bem. A insegurança de outrora, advinda da falta do sustento ou da violência, dá lugar a ausência por si só. Como consequência, a prisioneira de *A mais bonita* precisa “saber como levar todos os desejos” que o seu bem tem, precisa garantir que ele não olhe mais ninguém, precisa arrasar “na casa dos espelhos”, fingindo que não sabe o quanto é triste e só. Logo no primeiro verso há profícua ambigüidade em relação às palavras *solidão* e *retocar*. Nossa

aprisionada aqui tem a *solidão* como vocativo e não quer se *retocar*. Ocorre, entretanto, que apelando para a memória musical do leitor, lembraremos rapidamente que o advérbio *não* figura como elemento de *hoje* e não de *quero me retocar*. Eis a canção:

Não, solidão, hoje não quero me retocar
Nesse salão de tristeza onde as outras penteiam
mágoas
Deixo que as águas invadam meu rosto
Gosto de me ver chorar
Finjo que estão me vendo Eu preciso me
mostrar
Bonita
Pra que os olhos do meu bem

Não olhem mais ninguém Quando eu me revelar
Da forma mais bonita
Pra saber como levar todos os desejos que ele
tem
Ao me ver passar bonita
Hoje eu arrasei na casa de espelhos
Espalho os meus rostos e finjo que finjo que
finjo
Que não sei

2.4 A Prostituta

A prostituta é configurada a partir de quatro canções. *Ana de Amsterdam* se apresenta. É mulher *do dique e das docas*. Lugar por onde se chega e se sai, que é porto, mas não é morada. Lugar da vida barata, de vida breve, *até amanhã*. É Ana que veio com os Holandeses, *Ana da compra, venda e troca das pernas*. Ana é da cama, da cana, fulana e sacana. De cabo a tenente”, Ana é “gelada”, assim como o mar que cruzou. Ana é “obrigada” e, sobretudo, Ana é só “até amanhã”. Quanto à descontinuidade e impossibilidade de existência de instituições sociais amorais, vê-se uma vida interpolada. Ana é e sempre será até amanhã. Depois de amanhã Ana será somente “até amanhã”. Não há instituição que abrigue a prostituição. Há a que abriga e abrigou a mulher que largou a prostituição: o casamento, a religião etc. Mas a prostitua não casa, não reza, não reside, é do porto, está no porto para o porto. “É carta marcada”, imprópria, “jogo de azar”. A presença de assonâncias também nos é cara. Em “Da cana, fulana, bacana (sacana)” as vogais nasalizadas se assemelham ao gemido. Além disso, em “Do cabo, do raso, do rabo, dos ratos/ Das marcas, das macas, das vacas, das pratas” os sons farão referência aos sexos em suas sinonímias esdrúxulas, como no par cabo/rabo; e aos infortúnios da condição, como em marcas/macac.

Sou Ana do dique e das docas
Da compra, da venda, das trocas, das pernas
Dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das
fichas
Sou Ana das loucas
Até amanhã
Sou Ana, da cama
Da cana, fulana, bacana (sacana)
Sou Ana de Amsterdam
Eu cruzei um oceano
Na esperança de casar

Fiz mil bocas pra Solano
Fui beijada por Gaspar
Sou Ana de cabo a tenente
Sou Ana de toda patente, das Índias
Sou Ana do Oriente, Ocidente, acidente, gelada
Sou Ana, obrigada
Até amanhã, sou Ana
Do cabo, do raso, do rabo, dos ratos
Sou Ana de Amsterdam
Arrisquei muita braçada
Na esperança de outro mar

Hoje sou carta marcada
Hoje sou jogo de azar
Sou Ana de vinte minutos
Sou Ana da brasa dos brutos na coxa
Que apaga charutos

Sou Ana dos dentes rangendo
E dos olhos enxutos
Até amanhã, sou Ana
Das marcas, das macas, das vacas, das pratas
Sou Ana de Amsterdam

Se Ana é prostituta triste, a meretriz de *Folhetim* canta sua condição com estima maior e toma para si um discurso atípico. Com a consciência de uma profissão ordinária, ou comum, cujas atribuições descreve, seu depoimento sobre a prostituição é de esperteza. Não há obrigação no ofício, há a frieza que assola a atividade rotineira. Não há marca da busca por outro presente, de uma limpidez sarcástica e transgressora.

Onde resta obrigação para *Ana de Amsterdam*, a prostituta que tinha esperanças de se casar, assenta a naturalidade e o comodismo para a de folhetim. Diz-nos algo como: se me quiseres, posto que sou mulher do sim, irei pela noite e pelo botequim. Adentrando no ofício, porém, nossa prostituta faz um adendo irreverente ao mesmo tempo em que lança a impropriedade do serviço, que não garante preço fixo ou preço justo. Dado o preço como quem faz um orçamento, ação típica à prestação de serviço, resta anunciar o produto. Aqui cabe interessante aspecto quanto aos últimos versos, quais sejam: “E te farei vaidoso, supor/ Que és o maior e que me possuis (...)/Mas na Manhã seguinte/ Não conta até vinte/ Te afasta de mim” As ideias da descontinuidade também encontram solo fértil nessa canção. A prostituta, por ser de todos, não é de ninguém. Ocorre, entretanto, que essa relação se dá de modo inverso nas duas canções aqui analisadas até agora, ou seja, o que é a sina de Ana é a vitória libertadora da cortesã de *Folhetim*. Revestida de discurso feminino transgressor, a prostituta de *Folhetim* vem instaurar comportamentos sociais antes apenas concebidos para o homem. Falar desse ofício, precedido pela existência de um caráter propenso à “vida fácil”, com praticidade e sem culpa, a faz quebrar a fala habitual da mulher prostituta. Vide:

Se acaso me quiseres
Sou dessas mulheres
Que só dizem sim
Por uma coisa à toa
Uma noitada boa
Um cinema, um botequim
E, se tiveres renda
Aceito uma prenda

Qualquer coisa assim
Como uma pedra falsa
Um sonho de valsa
Ou um corte de cetim
E eu te farei as vontades
Direi meias verdades
Sempre à meia luz
E te farei vaidoso, supor

Que és o maior e que me
possuis
Mas na manhã seguinte
Não conta até vinte
Te afasta de mim
Pois já não vales nada
És página virada
Descartada do meu folhetim

A questão da identidade é nítida em *Las muchachas de Copacabana*. Vê-se, na verdade, a necessidade de se atribuir uma nova identidade, compatível com a vida e necessária para a oferta de seu produto. “Se o cliente quer rumberira (...) baiana (...)

amazona”, não importa, tem. Com os nomes “de guerra” elas se apresentam nas suas infinitas possibilidades, de acordo com o mercado. Porém, a prostituta de *Las muchachas de Copacabana* deixa de ser amazona, cubana etc., e volta a ser filha preocupada com os erros de caligrafia, que manda lembrança e as economias à mãe. A impossibilidade de existência de instituições sociais amorais é retomada na dualidade da profissão. Ora muchacha, ora filha, nunca as duas ao mesmo tempo. O zelo e ilusão para com o mundo que não é o da prostituição, no qual ela ainda é filha, mostra-se nos versos: “É uma estrela internacional/Tua filha na capital/É uma estrela internacional”. A ironia do compositor com o qualificador internacional nos remete novamente à diversidade de bandeiras assumidas pelas prostitutas. A canção prossegue nessa lógica:

| | | |
|---|---|--|
| Se o cliente quer rumbeira, tem | Somos las muchachas de Copacabana (bis) | Com sombreiro à mexicana Somos las muchachas de Copacabana (bis) |
| Com tempeiro da baiana Mamãe, | Cubanita brasileira, tem Copacabana (bis) | É uma estrela internacional” |
| Desculpa meus erro de caligrafia | Se quer uma pecadora, tem Uma loura muçulmana | Atração da Martinica, tem Uma chica sergipana |
| Lembrança da filha Que brilha aqui na capital | Somos las muchachas de Copacabana (bis) | Paraguaia da Jamaica, tem Balalaica peruana |
| É uma estrela internacional Tua filha na capital | Mamãe, Pro mês eu lhe mando umas economia | Corcovado em Mar Del Prata, tem Catarata de banana |
| É uma estrela internacional” Quer uma amazona, o gringo tem | Lembrança da filha Que brilha aqui na capital | Índia canibal, na certa tem E é a oferta da semana |
| Um domingo com a havaiana Somos las muchachas de | É uma estrela internacional Tua filha na capital | Somos las muchachas de Copacabana (bis) |

Em *Tango de Nancy*, num discurso gradativo, a prostitua canta o infortúnio da profissão, que havia lhe tirado o direito de falar do amor. O arrependimento com que trata o ofício é posto em cena em tom de lamento no primeiro trecho. A questão do despertencimento e, novamente, da descontinuidade das atividades tidas como amorais é claramente percebida nos versos do segundo trecho. Há em toda a canção uma polissemia para o termo amor, empregado nos sentidos: (i) de sentimento, quando reclama para si o direito de não falar de amor ou quando diz que o amor nunca foi seu; (ii) o de ato sexual, quando diz que o amor a ela se esfregou e partiu; (iii) de labuta, quando diz que o amor lhe consumiu até a espinha. Não faz parte do mundo das prostitutas a escolha pelo amor.

| | | |
|--|--|---|
| Quem me dera amarrar meu amor quase um mês Mas escuta o que dizem as pedras do cais Se eu deixasse juntar de uma vez meus amores num porto Transbordava a baía com | todas as forças navais Minha vida, querido, não é nenhum mar de rosas Volta não, segue em paz Quem sou eu para falar de amor Se o amor me consumiu até a | espinha Dos meus beijos que falar Dos desejos de queimar E dos beijos que apagaram os desejos que eu tinha Quem sou eu para falar de amor |
|--|--|---|

Se de tanto me entregar
nunca fui minha
O amor jamais foi meu
O amor me conheceu
Se esfregou na minha vida
E me deixou assim
Homens, eu nem fiz a soma
De quantos rolaram no meu

camarim
Bocas chegavam a Roma
passando por mim
Ela de braços abertos
Fazendo promessas
Meus deuses, enfim!
Eles gozando depressa
E cheirando a gim

Eles querendo na hora
Por dentro, por fora
Por cima e por trás
Juro por Deus, de pés juntos
Que nunca mais

2.5 A Transgressora

A mulher transgressora cantada por Chico será aqui analisada a partir de duas canções *Sob Medida e Palavra de Mulher*, de 1979 e 1985, respectivamente. Suas posturas vão variar entre irônica e alucinada. Ambas, porém, preenchem o requisito da anti-heroína à medida que desmistificam as concepções estaques reservadas à mulher, trazendo em seu bojo novas e transgressoras características, muitas delas atribuídas comumente ao homem.

A anti-heroína de *Sob medida* nos mostrará ser “Traíçoieira e vulgar (...) sem nome e sem lar (...) aquela”. Como em outras canções, a mulher aqui se apresenta, e ao avesso do que comumente se esperou do discurso feminino. Nossa transgressora, filha da costela do homem é não mais que igual a ele: “Sou perfeita porque/ igualzinha a você/ eu não presto”. O tom de deboche de que se reveste a canção também é presente à medida que a mulher aqui nega ao homem qualquer possibilidade de reclamação quanto a sua postura, tendo como justificativa para tal caráter suas equivalências. Ela é como ele e é preciso, pois, dar graças a Deus, erguer as mãos em prece e calar-se.

Se você crê em Deus
Erga as mãos para os céus
E agradeça
Quando me cobiou
Sem querer acertou
Na cabeça
Eu sou sua alma gêmea
Sou sua fêmea
Seu par, sua irmã
Eu sou seu incesto
Sou igual a você

Eu nasci pra você
Eu não presto
Eu não presto
Traíçoieira e vulgar
Sou sem nome e sem lar
Sou aquela
Eu sou filha da rua
Eu sou cria da sua
Costela
Sou bandida
Sou solta na vida
E sob medida

Pros carinhos seus
Meu amigo
Se ajeite comigo
E dê graças a Deus
Se você crê em Deus
Encaminhe pros céus
Uma prece
E agradeça ao Senhor
Você tem o amor
Que merece

A ideia de merecimento aqui nos é cara quando aludimos à aceitação inabalável quanto às posturas distintas assumidas pelos papéis homem/mulher no quinquênio passado. A vulgaridade, a deslealdade e a independência do homem não condicionavam à obtenção de par, posto que tais características fossem comumente atribuídas com naturalidade à personalidade masculina. À mulher restava ser dócil, cativa e recatada. Formava-se assim um conjugado entre o recato e a vulgaridade, entre a fidelidade e a

infidelidade, entre a clausura e a independência, entre a imanência e a transcendência. A partir do momento em que se igualam as posturas de homem e mulher, quebra-se o paradigma. A mulher de *Sob medida* nada é além de uma mulher cujas prerrogativas eram antes atribuídas somente ao homem.

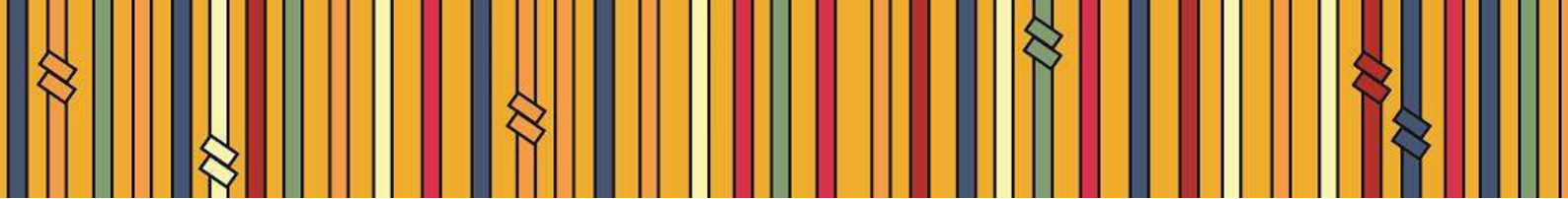
A canção *Palavra de Mulher* também quebra com o discurso habitual da mulher. Aparentemente temos neste caso uma mulher perdida, sem esteio, sem liame ou base sustentadora. Em *Palavra de Mulher* é a mulher o ente que abandona e, ao mesmo tempo, que é abandonado, estando perdido. É protagonista em via de mão dupla, está abandonada porque desistiu. Está perdida porque abandonar é impensável para a mulher, é perder-se. Embora tendo o deixado, estando distante, tendo abandonado o relacionamento, embora delirante, se enganando, atesta que seu retorno se dará. Muito além da superfície textual, é nítido em *Palavra de Mulher*, conforme aludimos anteriormente, a possibilidade de se apresentar, na obra de Chico, uma mulher que antes não se fazia representar. Não por acaso a canção citada é de 1985.

| | |
|--|--|
| Vou voltar | Posso até |
| Haja o que houver, eu vou voltar | Sair de bar em bar, falar besteira |
| Já te deixei jurando nunca mais olhar pra trás | |
| Palavra de mulher, eu vou voltar | |
| E me enganar | A noite inteira |
| Com qualquer um deitar | Eu vou te amar |
| Vou chegar | Pode ser |
| A qualquer hora ao meu lugar | Que a nossa história |
| E se uma outra pretendia um dia te roubar | Seja mais uma quimera |
| Dispensa essa vadia | E pode o nosso teto, a Lapa, o Rio desabar |
| Eu vou voltar | Pode ser |
| Vou subir | Que passe o nosso tempo |
| A nossa escada, a escada, a escada, a escada | Como qualquer primavera. |
| Meu amor, eu vou partir | Espera |
| De novo e sempre, feito viciada | Me espera |
| Eu vou voltar | Eu vou voltar |

3. Considerações Finais

Chico Buarque, enquanto poeta contemporâneo e, por essa razão, imerso nas fissuras do tempo em que vive, congrega e promove as transformações do seu lugar, dando a possibilidade e a liberdade ao leitor para se identificar com suas vozes ideológicas. Tendo ciência de que tal deslocamento é fruto do próprio interesse do poeta, nos parece justo qualificar Chico Buarque como promulgador de um tempo em que se afirmavam novas e necessárias mulheres.

A segunda metade do século XX assistiu a uma reivindicação de heterogeneidades. O nosso tempo, entretanto, não as fixaria, como outrora, em um



conjunto de sujeitos individuais estáticos, mas, em vez disso, passaria a concebê-los de modo não estruturante, com fluidez. Para este trabalho, nos importou a concepção que trouxe à tona a existência de mulheres, no plural, desmistificando a unicidade de um sujeito Mulher, cujas características foram por séculos cristalizadas em torno de um eu coerente.

Vimos, por exemplo, que a *Mãe* cantada por Chico Buarque ora conserva os preceitos que foram e são, em grande parte, aceitos como fruto de uma natureza feminina, cujo caminho passa pelo casamento e se finda na maternidade; ora desmistifica esse punhado de concepções acerca da maternidade enquanto categoria inabalável e irrenunciável. Vimos também em que medida uma mulher foi e é concebida como prisioneira. Nossa *Cativa-devota* ora era prisioneira em sentido *stricto*, do poderio econômico do homem, do jugo patriarcal que ainda a confina ao exercício do casamento; ora como prisioneira em sentido *lato*, despossuída de autonomia, dependente, pois, do crivo machista da beleza e da feminilidade. Desnudamos a *prostituição* sob plurais olhares e pudemos perceber também em que medida a mulher passa a ter a possibilidade de promulgar sua sexualidade, seu erotismo; suas subjetividades.

Sendo o discurso dos cancionistas um lugar privilegiado de exercício de poder, situamos as canções analisadas neste estudo em um tempo de novos paradigmas, os quais são firmados a partir da ruptura, das discontinuidades, da descentralização e da fragmentação. Essas identidades móveis vão nos mostrar em que medida Chico Buarque pode revelar práticas sociais menos patriarcais e mais emancipatórias.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. V. 2. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Fronteira, Difusão Européia do Livro, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz T. da Silva e Guacira L. Louro. 3ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

WENECK, Humberto. *Chico Buarque: Tantas Palavras*. Todas as letras & Reportagem biográfica. São Paulo: Companhia as Letras, 2006.

SHOWALTER, Elaine. *A crítica feminista no território selvagem*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

LIVRO DE RUTE: LEITURA CONTEMPORÂNEA, REFLEXÃO LITERÁRIA DA CONDIÇÃO FEMININA E A VALORIZAÇÃO DAS MEDIDAS SOCIOPROTETIVAS PRESENTES NA TORÁ

Cláudia Andréa Prata Ferreira (UFRJ)¹

Resumo: O Livro de Rute, na Bíblia Hebraica, pertence ao *corpus* denominado *Ketuvim* (“Escritos”), mas também faz parte das *Meguilot* (“rolos”). Estes são cinco “rolos” que fazem parte do ciclo de leituras da sinagoga e são lidos nas festividades judaicas: *Shir HaShirim* (Cântico dos Cânticos) é lido na festa de *Pessach* (Páscoa), Rute é lido na festa de *Shavuot* (Pentecostes), *Eichá* (Lamentações) é lido na festa de *Tishá BeAv* (memória da destruição do Templo e de Jerusalém), *Qohelet* (Eclesiastes) é lido na festa de *Sucot* (Tendas) e Ester é lido na festa de *Purim* (Sortes). Um particular nas *Meguilot* é o protagonismo da mulher, que, de certa forma, desafia um “parecer negativo” presente no livro de *Qohelet*.


Palavras-chave: Bíblia Hebraica; Livro de Rute; Protagonismo Feminino; Medidas Socioprotetivas.

O Livro de Rute faz parte das Cinco Meguilot (“rolos”). Na Bíblia Hebraica estão reunidas no terceiro grupo designado por *Ketuvim* (“Escritos”) e pertencem ao ciclo de leitura sinagoga. As meguilot são lidas nas festividades judaicas de *Pessach*/Páscoa (Cântico dos Cânticos), *Shavuot* /Pentecostes (Rute), *Tishá BeAv*/Memorial pela destruição do Templo e de Jerusalém (Lamentações), *Sucot*/Festa das Tendas (Eclesiastes) e *Purim* (Ester).

Na Torá (Pentateuco) encontram-se três categorias de pessoas que recebem particular proteção de YHWH (Deus) porque são consideradas dependentes: o órfão, a viúva e o estrangeiro (cf. Ex 22,21; Dt 10,18; 14,19; 16,11.14; 24,17-21; 26,12-13), prevendo, inclusive, uma maldição para quem maltratar tais pessoas (cf. Dt 27,19).

O livro de Rute, nesse sentido, é particularmente relevante para o estudo sobre a condição feminina e as medidas socioprotetivas previstas na Bíblia. Rute é viúva, pobre, talvez órfã de pai (cf. Rt 1,8) e que, ao se decidir por seguir e permanecer ao lado de sua sogra Noemi, torna-se também estrangeira em Belém por ser moabita. Rute, na dinâmica da Bíblia Hebraica, é uma espécie de memória que evoca o sentido da libertação do cativo egípcio. Na sua pessoa, a aplicação da legislação de cunho social, prevista para proteger os mais necessitados, ganha novos contornos éticos.

¹ Prof^a. Dr^a. Cláudia Andréa Prata Ferreira, Associada III. Setor de Língua e Literatura Hebraicas - Dep^{to} de Letras Orientais e Eslavas - Faculdade de Letras – UFRJ. Graduada em História (UFF), Graduada em Letras Português-Hebraico (UFRJ), Mestre em Teoria Literária (UFRJ), Doutora em Poética (UFRJ). Contato: claudiaprata@letras.ufrj.br.



A personagem Rute, como protagonista do livro que leva seu nome, evidência e põe em destaque a ação da mulher no que diz respeito ao seu valor, ao resgate da sua dignidade e à participação da mulher na luta pela execução dos direitos previstos na Torá; condição que mostra como a libertação exodal continua vigorando no antigo Israel.

De tal forma, procuramos evidenciar a realidade e o significado da experiência feminina e as questões sociais que o livro reflete. Alguns importantes conceitos são lembrados tais como as leis que tratam de questões sociais que se referem ao pobre, ao estrangeiro, aos órfãos e viúvas, trabalhadores, atitudes de tolerância e benevolência (cf. Lv 19,9-10; 23,22 e Dt 24,20-22). A narrativa de Rute torna-se, portanto, uma espécie de resgate da legislação social que objetiva reestabelecer procedimentos justos para com a camada social menos favorecida.²

O estudo da Bíblia, valorizando o ponto de vista da mulher já ocorre há mais de cem anos. Contudo, só nas últimas duas décadas começou a ganhar visibilidade e maior relevância na área de estudos bíblicos, além de acrescentar novos critérios que possibilitem aprofundamento na investigação sobre a mulher e o seu importante papel e protagonismo na sociedade do antigo Israel e como isso pode ajudar a sociedade atual. No ano de 1993, o documento *A interpretação da Bíblia na Igreja*, elaborado pela Pontifícia Comissão Bíblica, registrou positivamente as contribuições da exegese feminista à interpretação da Bíblia.

A Pontifícia Comissão Bíblica afirma que “a hermenêutica feminista não elaborou um método novo. Ela se serve dos métodos correntes em exegese, especialmente do método histórico-crítico.” (2004, p. 79). Ressalta ainda que “deve-se distinguir várias hermenêuticas bíblicas feministas, pois as abordagens utilizadas são muito diversas” (2004, p. 78). Quando a hermenêutica teológica é realizada na perspectiva feminista está subentendido que, sem negar outras interpretações, procura-se atribuir um significado a um aspecto do texto sagrado que a exegese ainda não ressaltou ou que, simplesmente, esqueceu. Além disso, essa hermenêutica procura avaliar o posicionamento inicial a respeito do texto sagrado com o estabelecimento de novos significados por parte da comunidade atual. (Citação de CANDIOTTO, 2015, p.200-201)

² Pós-doutorado (em andamento 2017-2 e 2018-1) em Teologia Bíblica na PUC-Rio. Tema: Reflexão linguística e literária do livro de Rute: a condição feminina e a valorização das medidas socioprotetivas presentes na Torá.

Shalosh Regalim

A festividade de *Pessach* é o primeiro dos *shalosh regalim*, os três festivais de peregrinação (*Pessach*, *Shavuot* e *Sucot*), datas máximas do calendário judaico bíblico, quando os judeus convergiam para Jerusalém, para celebrar e trazer as oferendas ao Templo. *Pessach* celebra a libertação do Povo Judeu da escravidão egípcia; *Shavuot*, a Revelação Divina no Monte Sinai e o recebimento da *Torá* (Pentateuco) – o principal propósito da saída do Egito; e, *Sucot*, a proteção Divina com a qual foi agraciada a geração de judeus que foi libertada do Egito após os 40 anos em que percorreu o Deserto do Sinai. Na segunda noite de *Pessach*, iniciamos a *Sefirát HaÔmer*³, contando 49 dias entre *Pessach* e *Shavuot*, dia em que a *Torá* foi outorgada ao povo de Israel. Esta contagem foi ordenada por Deus e serve como preparação ao povo para o recebimento da *Torá*. A palavra hebraica *sefirá* basicamente significa cálculo ou contagem.⁴ Pode-se considerar, portanto, *Shavuot*, de certa forma, como a conclusão da festa de *Pessach*. Seu próprio nome, que significa “Semanas”, evidencia a ligação entre ambas.

Shavuot

A festividade de *Shavuot* é vista como o feriado que lembra o dia em que Deus deu ao povo judeu a *Torá*, logo após a descida de Moisés do Monte Sinai. Contudo, na *Torá* não há referências que o feriado de *Shavuot* é de qualquer maneira relacionado com *Matan Torá* (a outorga da *Torá*). Na Bíblia, *Shavuot* é estritamente um festival agrícola, que marcava a transição entre a colheita de cevada - que era trazida ao sacerdote no Templo de Jerusalém em 16 de *Nisan* (*Pessach* cai em 14 de *Nisan*) - e o começo da época de amadurecimento do trigo, que começava na primeira semana do mês de *Sivan*. A *Torá* se refere à *Shavuot* por várias expressões: 1) como *Chag haKatzir*, a festa da colheita (Ex. 23,14-19); 2) como *Chag haShavuot*, o festival das semanas (Nm 28,26); e 3) como *Iom haBikurim*, o dia dos primeiros frutos, das primícias, quando os lavradores traziam seus

³ *Sefirat Ha'Omer*, a contagem de sete semanas entre os dois feriados, nos lembra simbolicamente que, de acordo com o pensamento judaico, o que importa não é libertar-se de alguma coisa, mas libertar-se para alguma coisa. A liberdade não tem sentido se não for acompanhada do compromisso para com um ideal.

⁴ O período que separa *Pessach* de *Shavuot* (sete semanas) é o período para que o grupo (judaico) se prepare para o recebimento da *Torá* (Pentateuco). No grupo cristão é o período de Ascensão que separa a Páscoa cristã de sua próxima data, Pentecostes (a festa de *Shavuot* ressignificada), que no contexto cristão é a comemoração da descida do Espírito Santo sobre os Apóstolos.


produtos ao Templo, como oferenda (Lv 23,9-22). Portanto, sempre significados agrícolas.

A festividade de *Shavuot* foi ressignificada após e em consequência da destruição do Segundo Templo (ano 70 E.C.).⁵ Ocorreu uma transformação notável no caráter do festival. Com base no versículo “No terceiro mês de saírem os filhos de Israel da terra do Egito, neste dia chegaram ao deserto do Sinai” (Ex 19,1), o festival tornou-se o aniversário da outorga da *Torá* (*zman matan torateinu*, “o tempo da doação de nossa *Torá*”). A festividade perdeu seu caráter primariamente agrícola e de festa de peregrinação ao Templo para receber um novo significado, uma nova dimensão, a dimensão espiritual. O novo significado da festividade de *Shavuot* foi intenso e para compensar a inexistência de cerimônias bíblicas conectadas com a outorga da *Torá* foram criadas: a introdução do *tikun leil Shavuot*⁶ e a leitura do livro de Rute. Observamos algumas razões para a leitura do Livro de Rute na festividade de *Shavuot*: 1) O Livro de Rute descreve detalhadamente a beleza da época da colheita, que coincide com *Shavuot* – resgate de seu caráter agrícola. Os judeus podem estar espalhados em várias comunidades pelo mundo, mas a liturgia, as festas judaicas e a leitura do livro de Rute fortalecem os laços que os ligam a esta terra especial. 2) No Livro de Rute alguns importantes conceitos são lembrados tais como as leis que tratam de questões sociais que se referem ao pobre, ao estrangeiro, aos órfãos e viúvas, trabalhadores, atitudes de tolerância e benevolência (Lv 19,9-10; 23,22 e Dt 24,20-22). Desta forma, podemos afirmar que o livro de Rute reaviva tal como o relato do cativo egípcio, uma preocupação com os “direitos humanos” e as “questões sociais” no “grupo judaico”.⁷

⁵ Citação de datas: Segue a tendência internacional para pesquisas de culturas não cristãs: a.E.C. (antes da Era Comum) = a.C. (antes de Cristo) e E.C. (Era Comum) = d.C. (depois de Cristo). Ver ainda o artigo de KIRSCHBAUM (2003).

⁶ De acordo com o *Midrash* (“Interpretação”), na noite anterior à entrega da *Torá* no Monte Sinai, os israelitas adormeceram e tiveram que ser acordados por Moisés com trovões e relâmpagos. Para compensar o desrespeito, indiferença e insensibilidade dos “nossos” antepassados, para reparar aquela afronta a Deus, passamos a noite em claro, estudando, demonstrando assim que estamos plenamente conscientes da importância do evento e aguardamos com grande expectativa a Revelação. O costume tem o nome de *tikun leil Shavuot*, literalmente “o aprimoramento da noite de *Shavuot*”. Os mais observantes passam a noite inteira estudando trechos dos livros sagrados – *Tanach* (Bíblia Hebraica), *Mishná* (“Aquilo que se repete” - leis, debates e explicações sobre as *Mitzvot* da *Torá* e os versículos do *Tanach*), *Talmud* (“Aquilo que se ensina” – acréscimos, explicações e debates sobre o que consta na *Mishná*), *Zohar* (“Esplendor”, uma das obras mais conhecidas e influentes da *Cabalá*) - lendo poemas litúrgicos e recitando orações. Nas comunidades mais liberais, realiza-se um *Lernen* de *Shavuot*, uma sessão de estudos ou uma discussão em grupo sobre um tema judaico de interesse geral.

⁷ Tomamos a liberdade do uso do anacronismo para melhor compreensão das ideias que pretendemos desenvolver no presente trabalho.



Torna-se, portanto, uma espécie de resgate da legislação social que objetiva reestabelecer procedimentos justos para com a camada social menos favorecida.

Contextualizando o Livro de Rute

O *Livro de Rute* apresenta uma história ambientada no tempo dos juízes, mas os seus escritos são antagônicos aos de Juízes. Na realidade, o *Livro de Rute* data da época pós-exílica, mais provavelmente do período persa (séculos VI-V a.E.C.). A Tradição Judaica atribui a autoria do livro de *Rute* a Samuel, mas na realidade a autoria é desconhecida. A maioria dos estudiosos concorda que o redator é um deuteronomista. Quanto ao gênero literário o Livro de Rute é considerado como sendo uma novela.

O perfil dos redatores deuteronomistas

A reafirmação dos valores deuteronomísticos, abandonados pelos deportados e sacerdotes, que incluíam a proteção à viúva, ao estrangeiro e ao órfão, além de reafirmar “Iavé” como único Deus, valores que contestavam o tributarismo, por tantas vezes impostos pelas várias monarquias.

Os livros de *Esdras e Neemias* constituem as principais documentações bíblicas para o estudo do quadro histórico deste período: as reformas de Esdras (Esd 7,10; 7,12-22; 9,2; 10,15) e a crise agrária e as reformas de Neemias (Ne 5,1-5; 5,7-13; 5,14-15). Outra documentação de suporte são os textos dos profetas Ageu e Zacarias. O *livro de Rute* seria de certa forma uma resposta às reformas iniciadas por Esdras e Neemias e um convite ao leitor a uma análise mais crítica do panorama histórico, socioeconômico e religioso.

A autoria de mulher

Ao entrar no cenário da novela do Livro de Rute, sentimos fluir sentimentos de amor, cumplicidade, aliança, sororidade e solidariedade entre mulheres.⁸

As mulheres formam um grupo emudecido, com uma cultura e uma realidade cujos limites coincidem parcialmente com os limites do grupo masculino dominante, mas os limites do primeiro grupo não estão totalmente circunscritos pelos limites do segundo. Por um lado, isso significa que as mulheres estão emudecidas no sentido de que suas vozes não são ou não podem ser ouvidas na esfera oficial “que elabora o discurso” de uma sociedade. Mas, por outro lado, implica que a

⁸ Uma das possibilidades de leitura sobre a questão da autoria feminina vem justamente da teologia feminista – que ao longo da nossa pesquisa de pós-doutorado pretendemos desenvolver.

cultura das mulheres não deveria ser vista como um mundo separado e alienado da cultura dominante; ao contrário, deveria ser considerado um pano de fundo invisível para a cultura dominante. Na cultura feminina subterrânea, as mulheres redefinem a “realidade” baseadas em suas próprias perspectivas. No entanto, uma vez que elas também fazem parte da cultura dominante que as marginaliza, a linguagem que elas falam ou escrevem tem, muitas vezes, uma voz dual, pois conta uma história dominante e outra emudecida. (BRENNER, 2002, p.180-181)


O Livro de Rute que, narra na sua quase totalidade, um conto de mulher, protagonizado por mulheres: o ginocentrismo de Rute quebra o androcentrismo dominante na Bíblia. (BRENNER, 2002, p.113)

O que chama justamente a atenção sobre o texto é a personagem reunir três elementos fundamentais sobre as questões sociais e uma tríplice categoria protegida por Deus: ela é uma mulher e uma mulher **estrangeira, pobre e viúva**. Rute acaba tornando-se uma espécie de memória que liga a libertação do cativo egípcio a uma legislação de cunho social para proteger os pobres e excluídos (*Deuteronômio*). Na terra de Israel, as espigas ou os feixes de espigas, os frutos, as uvas e as azeitonas deixados nos campos após a colheita eram destinados ao órfão, à viúva e ao estrangeiro, que assim tinham algo para poder comer (Lv 19,9-10 e Dt 24,19). O proprietário não tinha o direito de raspar suas terras a ponto de nada deixar para os necessitados.⁹ A terra de Israel era considerada propriedade exclusiva de Deus (Lv 25,23)¹⁰. Diante de tal contexto, cada “proprietário de terra” deve se lembrar de que o solo não lhe pertence de todo, Deus empresta o solo.¹¹ O

⁹Alguns conceitos importantes constam no texto bíblico para compreensão do quadro com a preocupação dos “direitos humanos” e “justiça social”. Cf.: WOLPO, 2010. p.92. *Leket*: Uma ou duas espigas que caíam da mão durante a ceifa não devem ser recolhidas, e sim deixadas para que os pobres as recolham. *Shichechá*: Quem esqueceu as espigas ou feixes de espigas no campo durante a colheita, não pode voltar para pegá-los e sim deixar para os pobres. A mesma lei é válida para os pomares e vinhedos. *Peá*: O dono da terra ao colher no seu campo não deve ceifá-lo todo, e sim deixar um pouco de colheita nas extremidades para os necessitados. A *peá* também deve ser deixada nos pomares e vinhedos. *Peret e Olelot*: *Peret* é uma uva ou duas que desprendem-se de um cacho na hora da colheita. *Olelot* são cachos pequenos, cujas uvas são separadas. Deve-se deixar tanto o *peret* quanto os *olelot* no vinhedo, sem colhê-los, para que sejam colhidos pelos pobres. Ver Lv 19,9-10; Dt 24,19-21.

¹⁰ Cf. Js 22,19; Sl 85,2; Os 9,3; Jr 16,18; Ez 35,5.

¹¹ Outro importante conceito presente no texto bíblico é a *Shemitá*. A *shemitá* ocorre a cada sete anos na Terra de Israel. Durante este ano sabático, a Terra de Israel não pode ser cultivada. Quando se inicia este sétimo ano, todos os empréstimos e dívidas são cancelados. Além disso, todos eram obrigados a emprestar ao necessitado, dinheiro e alimentos sem juros. E também toda a safra agrícola, que cresce naturalmente, não podendo ter sido cultivada, pertence aos pobres, aos estrangeiros e aos animais domesticados. A *Shemitá* lembra ao povo judeu que toda a terra, na realidade, pertence a Deus e não ao homem. Cf. Lv 25,2-10; 25,20-22.35-40; Dt 15,1-2.



“proprietário” tem direito a usufruir de seu trabalho, mas os pobres devem poder também servir-se do solo para alimentar-se em caso de necessidade.¹²

No *Livro de Rute*, os pobres já não podiam catar os restos da colheita, a menos que os donos dos campos o permitissem (Rt 2,2). O que era um direito transforma-se em um favor. Rute, estrangeira, viúva e pobre, para poder alimentar a si e a sua sogra idosa, igualmente, viúva e pobre, depende de caridade; afinal ela é menos que uma serva; por isso, ela se considera como uma “estrangeira”, “estranha” sem a proteção da lei (Rt 2,10). Rute vai aos campos respigar e acaba no campo pertencente à Booz, que é da família de Elimelech (Rt 2,3), o marido falecido de Noemi, a sogra de Rute (Cf. Rt 2,2; 2,6-9; 2,15-16.). Booz permite que Rute respigue em seu campo, recomenda que não faça isso em outros campos, não saia dali e fique junto de suas servas. Booz recomenda aos seus servos que Rute colhesse as espigas do seu campo sem que fosse embaraçada, constrangida. Se Booz era um parente próximo não caberia a ele proteger Noemi sem que ela dependesse de Rute para sobreviver, ter o que comer? Afinal, Booz toma tais atitudes de proteção apenas por conta do parentesco com Naomi e sensibilizado pela dedicação de Rute a sogra ou havia algum tipo de constrangimento causado aos pobres nos campos ou até mesmo uma violência e abusos em relação às mulheres? Ou ambos os motivos provocam a reação de Booz?

Booz reconforta Rute e a convida a comer junto com os segadores, isso equivalia a estabelecer laços duradouros (Rt 2,14-17), e é então que Noemi se dá conta de que Booz é alguém (parente próximo e pode ser um resgatador, *goel*) que pode resgatá-las (Rt 2,20).¹³

¹² Cf. Zc 7,9-10: Deus defende a viúva, o órfão, o migrante e o pobre. Sobre a causa da viúva e do órfão: Ex 22,21; Dt 24,21-22; Is 1,17.23; 9,16; Jr 7,6; 22,3; Ez 22,7; Sl 82,3; Zc 7,9. Sobre a causa do estrangeiro ou migrante: Ex 22,20; 23,9; Lv 19,10; 25,35; Dt 15,11; Am 2,6; 5,12; 8,6; Is 3,15; 10,13; 11,4; Zc 7,10. Sobre a causa do pobre: Ex 22,24; 23,11; Lv 19,10; 25,35; Dt 15,11; Am 2,6; 5,12; 8,6; Is 3,15; 10,13; 11,4; Zc 7,10.


¹³ Sendo da família de Elimelech (marido de Noemi), Booz poderia ser considerado um redentor/resgatador, ou seja, alguém que preserva a propriedade de um parente empobrecido (ver Lv 25,29).

No contexto do *Livro de Rute*, a *lei do resgate*¹⁴ tem estreita ligação com a *lei do levirato*¹⁵, que concerne diretamente a Noemi e Rute.

A situação de Noemi é grave, pois viúva de Elimelech, ela também perdeu seus dois filhos, que não deixaram descendência. A amizade e solidariedade entre Naomi e Rute fazem com que mudem de tática na luta pela sobrevivência. Já não é mais a luta para respigar e garantir o alimento na época da colheita, mas traçar planos para o futuro, o foco passa a ser a situação da família (Rt 3,1). Noemi traça um plano e Rute segue as suas orientações, pois Naomi tem como ideia levar Booz a cumprir a *lei do resgate* (Rt 3,2-6). Afinal, Booz é o parente que deve cumprir o que manda a lei (Rt 3,8-9). Noemi se inspirou na história de Tamar, a esposa do filho mais velho de Judá (Gn 38,1-26) que, ao ficar viúva, se disfarça de prostituta para obrigar seu sogro a cumprir a *lei do levirato*. Noemi instrui Rute a convencer Booz a cumprir a *lei do resgate*. Rute, assim como Tamar, se prepara, enfeita-se, vai ao celeiro do campo de Booz e espera Booz dormir, para a execução do plano (Rt 3,4-7). Neste ponto da narrativa fica a dúvida: Rute quer que Booz cumpra a *lei do levirato* ou a *lei do resgate*? Como Booz exercerá o direito de resgate? A lei do resgate não obriga ninguém a se casar (ver Ne 5, 8-11). Booz cumprirá a *lei do levirato* (família) ou a *lei do resgate* (terra)? Na narrativa, os dois assuntos estão misturados e intrinsecamente ligados. Na passagem Rt 4,5-8 observamos a afirmação de que só adquire o direito de resgatar a terra de Noemi, aquele que aceitar casar-se com Rute. O tema sobre o resgate é recorrente – foi mencionado no segundo capítulo (Rt 2,15-23), como assunto central e também no terceiro capítulo, durante a conversa entre Booz e Rute (Rt 3,8-13). As palavras que predominam na narrativa são “resgatar” e “resgatar o nome”, o que demonstra onde está centralizado o interesse da perícopie Rt 4,1-12.

¹⁴ A lei do resgate estabelecia dois pontos principais: 1) Se alguém, por motivo de empobrecimento, fosse obrigado a vender a sua terra, então o parente mais rico tinha a obrigação de “resgatá-la”. Ou seja, ele devia comprá-la não para si mesmo, mas para dá-la ao parente pobre impossibilitado de fazê-lo (Lv 25,23-25). 2) Se alguém, por motivo de empobrecimento, via-se obrigado a vender-se a si mesmo como escravo, o parente mais próximo tinha a obrigação de “resgatá-lo”. Ou seja, ele devia pagar a soma necessária para que seu irmão recobrasse a liberdade (Lv 25,47-49). Esse parente próximo era chamado de “resgatador” (em hebraico, *goel*). O objetivo da lei do resgate era de defender e fortalecer a família no sentido amplo. A lei também impedia que um pequeno grupo acumulasse propriedades à custa dos mais pobres e impedia que as pessoas pobres viessem a perder a sua liberdade, tornando-se escravos de pessoas com maiores recursos.

¹⁵ A lei do levirato (Dt 25,5-10) estabelecia que se um homem casado morresse sem ter filhos, um de seus irmãos devia casar-se com a viúva, e o primogênito de tal união seria legalmente considerado como filho do falecido. O objetivo é o de perpetuar a descendência masculina, “o nome”, garantindo assim a continuidade da família e impedir que o patrimônio passe para as mãos de outros. Ver também a história de Tamar (Gn 38,1-26).



No breve diálogo entre Booz e Rute, Rute não pede um favor, mas apela para o direito que a lei lhe concede.¹⁶ Booz compreendeu o sentido das palavras de Rute (Rt 3,8-13).¹⁷ Observamos ao longo da narrativa como Rute, a viúva, estrangeira e pobre cresce na consideração dos que a cercam. Inicialmente, ela foi acolhida por Noemi, sua sogra (Rt 1,18), posteriormente ela foi recebida como filha de Abraão por Booz (Rt 2,11-12); e finalmente, com a união com Booz, agora é “toda a porta do meu povo”¹⁸ (Rt 4,11), que vê nela “uma mulher de valor”, título que também é dado a Booz e aos juízes de Israel (Rt 2,1; Jz 6,12; 11,1).

Considerações preliminares


1) Rute, a estrangeira, é a imagem de uma mulher corajosa do tempo pós-exílico, que colabora na construção de Israel, mas não de um Israel e de um judaísmo organizados e centralizados em torno do Templo, de monarquias e de leis excludentes. O *Livro de Rute* resgata as leis que garantem os direitos dos pobres e abrem uma perspectiva para a inclusão das mulheres estrangeiras.

2) Destacamos os argumentos de Frigerio (2007): Noemi e Rute ao se encontrarem sozinhas, viúvas sem filhos, [as mulheres] redirecionam a história, redefinem seus interesses, fazem a releitura das leis que garantem o pão, a terra, a descendência, o nome, o futuro. Elas tem a consciência de que precisam conquistar um *goel* [Booz] que coloque em andamento seu projeto e que leve a ser cumprido. A moldura androcêntrica da narração não é suficientemente forte para silenciar a voz, o protagonismo feminino. A

¹⁶ VIEGAS, 2017 trabalha no capítulo 3 de sua tese de doutorado, a ideia de que o texto é construído de forma a Rute e Booz agirem como pares para levar a bom termo o plano de Noemi.

¹⁷ Quando um homem falece sem deixar filhos, seu irmão deve desposar a viúva, para através de seus filhos preservar seu nome. Este costume era conhecido como “casamento por levirato”. Embora Booz não fosse irmão de Machlon (falecido marido de Rute e filho de Noemi), deveria também preservar seu nome, casando com a viúva, caso aceitasse ser seu redentor/resgatador. Booz reconhece que há outro parente que poderia ser o redentor e o convoca para uma conversa no portão da cidade na presença de dez homens entre os anciões da cidade como testemunhas, para que afirme se aceita ou não assumir esta responsabilidade, lembrando que uma resposta afirmativa acarretaria também a obrigação de casar com Rute, a viúva de Machlon. O parente aceitou comprar o campo (lei do resgate), mas quando foi colocada a questão de que ao comprar o campo de Noemi e da viúva Rute, ela também deveria ser redimida para preservar o nome e a herança do falecido (lei do levirato) a resposta foi negativa. Como este parente não aceitou ser o redentor, Booz ficou livre para assumir esta função. Observação: O menino que nascer será o herdeiro legal de Machlon (o falecido marido de Rute) e de Elimelech (falecido marido de Noemi) e é a ele que pertencerá o terreno. Onde, a razão provável da recusa do primeiro *goel* que temia com isso sofrer prejuízos na negociação. Como Noemi não tem mais idade para gerar filhos, apenas Rute fica como alvo da lei do levirato.

¹⁸ A porta (ou portão) da cidade é o lugar onde o povo se reúne para tratar das questões do seu cotidiano (temas sociais, administrativos, comerciais e até mesmo religiosos).



aliança de Noemi e Rute personifica uma parceria sororal e solidária. O pacto, a aliança, é confirmado e assumido no cotidiano, assegurando o pão; é selado na busca da felicidade futura – mulheres planejando e executando juntas.

3) Não podemos finalizar uma abordagem do *Livro de Rute* sem considerar sua costura final das questões sociais abordadas com a ideia do Messias. É da casa de David que sairá o Messias, o Redentor de Israel. No período do *Talmud* já estava consolidado no judaísmo a ideia de um Messias descendente de David. A narrativa cita explicitamente, ao final, David como descendente de Rute (Rt 4,18-21). Constatamos então, por intermédio da genealogia apresentada, que não apenas uma mulher pagã (Rute), mas sim duas (Tamar e Rute) são ancestrais do rei David. Quando os rabinos do período talmúdico incluem a história de Rute no cânone judaico e a louvam como a prosélita ideal (Dt 10,19), afirmam que a genética não é o fator primordial no judaísmo, mas sim a crença e a prática dos mandamentos (ALANATI, 2008, p.75-76).

Finalizando

Seguimos na direção de que a narrativa de Rute tem uma redação e perfil deuteronomista e a reafirmação dos valores deuteronômicos conforme mencionamos na contextualização do livro. Tal perfil não exclui a possibilidade de uma autoria feminina tal como vem sendo apontado pela teologia feminista. Um dos temas igualmente constante é o respeito ao estrangeiro fazendo Israel lembrar-se que foi estrangeiro e cativo na terra do Egito e sua libertação foi uma ação de Deus. Portanto, o *Livro de Rute* une temas e preocupações presentes e constantes nas três festas (*Pessach*, *Shavuot* e *Sucot*) sobre os “direitos humanos” e as “questões sociais” além de refletir uma corrente universalista dentro do judaísmo.


Referências bibliográficas

ALANATI, Leonardo (Rabino). Releituras rabínicas do Livro de Rute. In: *Estudos Bíblicos*. Petrópolis, RJ: Vozes. Número 98, 2008/2. p.72-76.

BÍBLIA Sagrada de Jerusalém, A (BSJ). s.ed. São Paulo: Paulinas, 1991.

BÍBLIA. Tradução Ecumênica. Edição de Estudos. São Paulo, Loyola: Paulinas. 2004.

BRENNER, Athalya. *Rute: a partir de uma leitura de gênero*. São Paulo: Paulinas, 2002.



CANDIOTTO, Jaci de Fátima Souza. *Teologia na perspectiva das relações de gênero: A contribuição da hermenêutica bíblica*. Dissertação de Mestrado em Teologia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

_____. A experiência das mulheres na hermenêutica bíblica. In: *Interações. Cultura e Comunidade*. Belo Horizonte: PUC-Minas, v.10 n.17, p. 200-215, Jan./Jun.2015.

DI SANTE, Carmine. *Liturgia judaica: fontes, estrutura, orações e festas*. São Paulo: Paulus, 2004.

FERREIRA, Cláudia Andréa Prata. O Livro de Rute: uma leitura sobre o discurso e as relações de poder. In: *Atualidade Teológica*. Revista do Departamento de Teologia da PUC-Rio. Ano XVII, n.45 set./dez. 2013. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Teologia, Letra Capital, 2013. p.496-509.

FRIGERIO, Tea. *Patriarcalismo e antagonismo entre as mulheres*. Construir a solidariedade a partir do Livro de Rute. São Leopoldo/RS: CEBI, 2007.

FRIZZO, Antonio Carlos. *A Trilogia Social: estrangeiro, órfão e viúva no Deuteronômio e sua recepção na Mishná*. Tese de doutorado em Teologia. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Departamento de Teologia, 2009.

KIRSCHBAUM, Saul. Sobre o caráter diacrônico dos festivais religiosos. São Paulo: *REVER*, /2003/. Fórum. Revista de Estudos da Religião. Pós-graduação em Ciência da Religião da PUC-SP. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/rever/relatori/kirschbaum01.htm>>. Acesso em 08 de maio de 2004.

KITZINGER, Ângela Maringoli. *Messianismo - de Rute ao Brasil Contemporâneo: Sofrimento e Esperança – Rute 4,1-12*. Dissertação de mestrado em Ciências da Religião. São Bernardo do Campo, São Paulo: UMESP/Faculdade de Filosofia e Ciências da Religião, 2011.

KRAMER, Pedro. *Origem e legislação do Deuteronômio: programa de uma sociedade sem empobrecidos e excluídos*. São Paulo: Paulinas, 2002.

LOPES, Mercedes. O livro de Rute. *Ribla* 52 (2005/3) 88-100. Petrópolis: Vozes.

MEGUILAT RUTH. *The book of Ruth*. A new translation with a commentary anthologized from Talmudic, Midrashic and Rabbinic Sources. Brooklyn, Nova Iorque: Mesorah Publications, 2010.

MENA LÓPEZ, Maricel. *A Torá Feminina: introdução histórico literária*. Ribla 67 (2010/3). Meguilot. Enfoque feminista. p.9-28.

PONTIFÍCIA Comissão Bíblica. *A interpretação da Bíblia na Igreja*. 6.ed. São Paulo: Paulinas, 2004.

SASSI, Katia Rejane. *Pentateuco Feminino*. Cinco livros proclamados nas festas judaicas. São Leopoldo, RS: CEBI, 2012.

_____. Desenrolando as cinco Meguilot festivas. *Ribla 67* (2010/3). Meguilot. Enfoque feminista. p.29-45.

SILVA, Airton José da. Leitura do livro de Rute: algumas dificuldades. *Observatório Bíblico*. São Paulo, Brasil: Blogspot. Disponível em: <<http://blog.airtonjo.com/2008/01/leitura-do-livro-de-rute-algumas.html>>. Acesso em 15 de janeiro de 2008.

SILVA, Aldina. *Rute: um evangelho para a mulher de hoje*. São Paulo: Paulinas, 2002.

SKA, Jean-Louis. *O Antigo Testamento: explicado aos que conhecem pouco ou nada a respeito dele*. São Paulo: Paulinas, 2015.

VIEGAS, Alessandra Serra. *Uma heroína chamada Rute: análise narrativa e intertextual de Rt 3*. Tese de doutorado em Teologia. Rio de Janeiro: Departamento de Teologia da PUC-Rio, 2017.

WOLPO, Shalom Dov. *Conceitos judaicos*. São Paulo: Lubavitch – Brasil/Yeshivá Tomchei Temimim Lubavitch, 2012.

ZENGER, Erich. O Livro de Rute. In: ZENGER, Erich et alii. *Introdução ao Antigo Testamento*. São Paulo: Loyola, 2016. p.184-194.

A ESSÊNCIA INFANTIL RESGATADA: UMA LEITURA DO CONTO “MENTIRA DE AMOR”, DE RONALDO CORREIA DE BRITO

Érica Alves Rossi (UFMS)¹
Kelcilene Grácia-Rodrigues (UFMS)²

Resumo: O artigo faz uma análise do conto “Mentira de amor”, de Ronaldo Correia de Brito, publicado no livro **Faca** (2003). Baseando-se na concepção de Piglia (2004) de que todo conto engendra duas histórias, o estudo visa mostrar como no conto ambas se imbricam e diferentes elementos são manejados para construir a história cifrada que tem como protagonista a personagem Delmira. Mais do que o retorno da filha, ela busca a consciência de sua própria individualidade. Delineando o processo construtivo do conto à luz de concepções cunhadas por Carl Jung e pela Psicologia Analítica, temos o arquétipo da criança interior que simbolicamente é apresentado pela figura da filha morta.

Palavras-chave: Ronaldo Correia de Brito; Regionalismo; Segunda história.


Introdução

No conto “Mentira de amor”, o escritor cearense Ronaldo Correia de Brito narra a história de Delmira, mulher inconsolável que sofre a perda de uma filha e que, sob o domínio do marido, torna-se prisioneira em seu próprio lar. Em um primeiro plano, narra-se o desejo de uma mãe de livrar a si mesmo e as filhas de seu algoz; no entanto, identificamos também uma segunda história latente: a trajetória de uma mulher que paulatinamente toma consciência de sua condição e que pelo resgate de sua essência infantil, está em busca de atingir sua individuação, busca essa que se constrói a partir da figura do circo e da filha morta. Como base para essa leitura, percorremos algumas concepções sobre o gênero conto, em especial às de Ricardo Piglia (2004) em que trata sobre a existência de duas histórias nos contos literários. Também como fonte teórica de análise, valemo-nos de alguns conceitos da Psicologia Analítica como a individuação e o arquétipo da criança interior.

O conto integra o livro *Faca*, com primeira edição em 2003. O volume é composto de 11 contos curtos, cujo cenário está vinculado à terra natal do autor, o sertão de Inhamuns - Ceará, marcados, como o próprio título sugere, pela forte presença da violência e da morte, voltados, sobretudo, para o drama familiar sertanejo. Em seu

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, câmpus de Três Lagoas. Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo. Contato: erica_a_rossi@yahoo.com.br.

² Doutora em Estudos Literários pela Unesp, câmpus de Araraquara. Professora Associada na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, câmpus de Três Lagoas. Contato: kelcilenegracia@uol.com.br.




posfácio para a referida obra, Arrigucci Júnior destaca o feitiço seco e depurado da prosa do escritor cearense e um peso decisivo que atribui ao tempo de espera, convertendo-o em um fator estrutural de suas histórias. Embora o narrador se apresente, segundo o crítico, acentuadamente comedido, ele dá vazão às reminiscências da tradição oral, marcada por um tempo cíclico, o tempo da natureza, que funciona como “uma espécie de condenação à recorrência, uma volta ao mesmo, que rege os destinos narrados e funciona como princípio de composição.” (ARRIGUCCI apud BRITO, 2009, p. 174).

Outra recorrência no volume de contos é a construção de personagens femininas fortes, em situações extremas, localizadas no sertão cearense, mas vivendo dramas universais. Santos (2014, p.12) defende que a obra está centrada no seguinte tripé de composição: o sertão, o trágico e a força da presença feminina. O elemento trágico, aqui entendido como um adjetivo que serve para designar destinos fáticos de caráter bem definido, faz-se presente ao se retratar personagens dilaceradas pela “solidão, abandono, parricídios, matricídios, enfim, homens e mulheres inseridos numa existência movida, especialmente, por ódio, dor, sofrimento e vingança, elementos estes que caracterizam boa parte das narrativas de Brito como trágicas.” (SANTOS, 2014, p.13).

Em “Mentira de amor”, é notória a presença desses três elementos. Delmira é uma mulher que, juntamente com suas três filhas, é subjugada aos desmandos do marido. O que distingue mãe e filhas, e o que propiciará uma possível reviravolta na vida dessas mulheres, é a lembrança de um passado de liberdade: “-Vocês são pequenas. Não conhecem nada do mundo. Podem viver do que o pai fala.” (BRITO, 2009, p.103). Aprisionada dentro da casa, submetida às decisões do marido até no que normalmente é incumbência feminina - escolha das roupas, cardápio das refeições – é por meio da violência, do delito, que Delmira conseguirá libertar-se. A justiça parece não ser o caminho possível a essa personagem marcada pela indiferença social e inserida em uma cultura em que o poder do Estado e seus mecanismos de proteção à mulher ainda não se fazem eficientes. É necessária a transgressão para conquistar a liberdade.

O conto e a caracterização do tempo

O tempo de espera assinalado por Arrigucci é no conto em questão fator estrutural. Temos, a princípio, uma personagem alheia ao tempo cronológico: “Nem as folhinhas do calendário, onde procurava o nome do santo do dia, Delmira lembrava-se de arrancar. Sem corda, os relógios marcavam eternamente as mesmas horas, medindo-




se o tempo pela luz escoada através do telhado.” (BRITO, 2009, p.100). O tempo cíclico é reforçado na trama: a cozinha estabelecia o ritmo dos afazeres e do tédio, os ruídos da rua recompunham as datas de festas e acontecimentos importantes: carnaval e seus apitos, Semana Santa e a batida das matracas, a procissão da padroeira Nossa Senhora da Penha e os gritos dos devotos, a passagem semanal do gado em direção ao abate.... O tempo repetitivo, cíclico, próximo à sua concepção mítica, é recriado no início da narrativa para descrever uma condição recorrente em que se encontra a protagonista: a vida no cárcere doméstico aparta Delmira da sensação do tempo que passa, que urge. Emblematicamente, próximo ao final da narrativa, quando consegue, enfim, completar os estágios de luto da filha, Delmira repara nas implacáveis marcas que o tempo impõe. É hora de apoderar-se de sua vida:

No domingo, marcado para a despedida do circo, levou o caixote para o quintal. Abriu-o mais uma vez, arrumando nele cada roupinha como se fosse a mala de viagem de um filho que partiria para longe. Reparou na voracidade das traças pela seda e que nenhum tecido branco guardava lembrança de sua alvura. Os fitilhos enrolavam-se em espirais amassadas e os colchetes não abotoavam, enferrujados pela falta de uso. (BRITO, 2009, p.107).

O relógio de ouro escondido no pulso do marido oculta da mulher a urgência em libertar-se da prisão. Para alcançar a felicidade e sua autonomia, ela precisa aliar-se ao tempo das urgências. Mas o narrador habilmente nos mostra que mesmo com todas as precauções, o tempo que urge não é de todo ocultado de Delmira. Ao relatar sobre o sono “abandonado de macho” de Juvêncio, o narrador nos diz:

Dormia com o braço servindo de travesseiro, o relógio de ouro no pulso esquerdo, escondido sob o pescoço de pomo saliente, negando o conhecimento do tempo, adivinhado pelos repiques do sino da igreja. Chamava para a bênção das sete horas. Sim, sobrava o relógio da igreja, esse o marido não conseguiria calar. (BRITO, 2009, p.102).


O movimento então de chegar ao tempo de Delmira, à sua tomada de consciência, é algo que o marido não conseguirá impedir. O passado é também reavivado pelas lembranças da protagonista, como uma forma de alimentar seu desejo de mudança: “-No tempo em que eu ia às festas... – balbuciou Delmira. E calou-se, esquecida de que tempo fora esse. Acostumara-se ao universo da casa, maior que o



caixão minúsculo em que levaram a filha.” (BRITO, 2009, p.103). A chegada do circo, no entanto, imprime à narrativa outro movimento temporal: se antes é o tédio que marca o tempo da personagem, agora é o tempo da espera ansiosa que motiva as mulheres dessa história a viver. “Palpitantes, mãe e filhas sonharam com a liberdade da rua. Mas a chave da porta estava no bolso de um homem que só chegaria depois. Até ele voltar, Delmira não conseguiu fazer uma só de suas tarefas. Os olhos ficaram presos na mágica aparição, o corpo tonto de música.” (BRITO, 2009, p.104). Delmira reveste-se de alegria e irmana-se das filhas na febril ansiedade de ver o circo. Não é mais a Delmira adulta, resignada que age, mas a criança que volta a acreditar na felicidade. Vibrava e chorava com suas filhas. “Temia que a mágica felicidade das últimas noites se desfizesse de uma hora pra outra. [...] Às seis horas da noite seguinte, já estavam sentadas para uma função que começava às nove. A louça do jantar ficou suja e nesse dia descuidaram de pentear os cabelos.” (BRITO, 2009, p. 106). Sugere-se, ao final da narrativa, que o tempo de espera acabara: Delmira precisa aproveitar sua única oportunidade de liberdade. Um pequeno intervalo de tempo lhe é concedido pelo desfile final do circo na cidade para alcançar esse fim. O conto termina aberto sugerindo-nos uma indagação: ela teve coragem de atirar no marido, de romper seus grilhões? Santos (2014, p. 98), aposta que sim: “vale destacar a sutil ironia presente nos últimos versos ‘– E o palhaço, o que é?/– É ladrão de mulher’, que atesta o ultimato de Delmira e confirma que Juvêncio perdeu a ‘sua’ mulher para arte, para a rua, ou melhor, para o inexplicável sabor da liberdade.” Os fogos lançados ao final parecem coroar a liberdade da personagem.

As duas histórias em “Mentira de amor”

Para o ensaísta e contista Ricardo Piglia (2004), o conto sempre engendra duas histórias. O conto clássico narra em primeiro plano o que passa a chamar de história 1, aparente, ocultando, em seu interior, a história 2, ou história cifrada. Uma história visível esconde uma secreta, narrada de modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície. Cada uma das duas histórias é contada de maneira diferente: trabalhar com duas histórias significa trabalhar com dois sistemas diversos de causalidade. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são utilizados de maneira diferente em cada uma delas. Os pontos de cruzamento são a base da construção; dessa maneira, o conto clássico seria




uma narrativa que encerra uma história secreta. Não há um sentido oculto que depende de interpretação, mas estratégias completamente postas a serviço da história cifrada. Conta-se uma história enquanto se está contando outra, e a maneira como as duas se articulam encerra os problemas técnicos do gênero.

Sua segunda tese é a de que a história cifrada “é a chave da forma do conto e de suas variantes”. A versão moderna do conto, no entanto, abandona o final surpreendente e a estrutura fechada: a tensão entre as duas histórias não é resolvida, contando-se a história secreta de uma forma cada vez mais vaga, fundindo esta com a aparente. “A teoria do iceberg de Hemingway é a primeira síntese deste processo de transformação; o mais importante nunca se conta.” (PIGLIA, 2004, p.91). A história secreta se constrói com o não-dito, com o subentendido e com a alusão. Ao final de seu ensaio, Piglia afirma que o conto se constrói para fazer aparecer artificialmente algo que estava oculto, reproduzindo, no texto, a busca humana e sempre renovada de uma experiência única que permita ver, “sob a superfície opaca da vida”, uma verdade secreta.

Alfredo Bosi (1975) assinala que quanto à invenção temática, o conto é espaço privilegiado em que se dizem situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo. “Repito a palavra-chave: situações. Se o romance é um traçado de eventos, o conto tende a cumprir-se na visada intensa de uma situação, real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra” (BOSI, 1975, p.8). Para ele, a invenção do contista se faz pelo achamento de uma situação que atraia, a partir de um ou mais pontos de vista, do espaço, tempo, personagens e da trama. Quanto às conquistas formais, salienta que é no tronco da escrita moderna que se ligam mais correntes do conto contemporâneo. Constitui-se no espaço de uma linguagem moderna – sensível, tensa e empenhada na significação – mas não forçosamente modernista, filiando-se com frequência aos escritores dos anos 30 e 40, romance neorrealista, memórias ou crônicas do cotidiano.


Manipulando elementos essenciais como personagens e tempo na construção das duas histórias, tem-se no conto “Mentira de amor” uma situação exemplar: a submissão feminina e o esvaziamento da personalidade de uma mulher que se mostra pouco consciente de sua condição e de sua existência individual. Em um primeiro plano, acompanhamos a esposa que, motivada pela chegada de um circo na cidade, quer a autorização do marido para assistir, juntamente com as suas filhas, a um espetáculo, mas



por não encontrar meios de o convencer, sugere-se que ela irá aproveitar um lançamento de fogos para atirar no marido e conseguir a liberdade. O não-dito, como relata Hemingway, é encarado como fato consumado. Não apenas “Mentira de amor”, mas também vários outros contos da coletânea encerram-se sugerindo uma ação posterior. É o caso, por exemplo, de “A espera da volante”: embora não se concretize o fato, por meio da sugestão sabemos que a volante policial chegará e punirá o protagonista.

No entanto, mais do que simplesmente conseguir a liberdade física e acompanhar o circo, o que se tem em “Mentira de amor” é todo um processo de tomada de consciência realizada pela personagem Delmira. Por meio da figura da filha morta e o anseio pelo retorno da criança, Delmira busca o resgate da sua criança interior, símbolo da consciência de sua própria individualidade. Com a chegada do circo, a personagem passa a rememorar experiências infantis e ao revivê-las toma coragem para mudar a sua vida. Tem-se, aí, a história cifrada de que nos fala Piglia: delineando o processo construtivo do conto à luz de concepções cunhadas por Carl Jung, temos o arquétipo da criança interior que simbolicamente é apresentado no conto pela figura da filha morta.³ O resgate das lembranças da infância e de seu processo de consciência aproxima a personagem da filha de forma espelhada; a todo o momento anseia por sua volta e deseja ser por ela resgatada. O circo é elemento desencadeador do processo, despertando a imaginação e a criatividade, motivando-a a transgredir, a lançar-se ao perigo em nome do desejo que agora a toma por completo. A narrativa de Brito se constrói por um tempo de espera, típico do universo infantil, acentuado pela ansiedade por momentos de prazer e essa ansiedade não é motivada por perspectivas do universo adulto: novos amores, ascensão profissional, por exemplo, mas pela chegada de um circo. “Tentou levá-la para cama, mas ela recusou. Acostumara-o a oferecer-se em sacrifício, corpo sem gozo a serviço do seu dono. Não desejava Juvêncio. Queria o

³Jung (2000) apresenta o conceito de arquétipo como um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo. Este seria um segundo sistema psíquico, de caráter coletivo, não pessoal, que não se desenvolve individualmente, mas é herdado. São idênticos em todos os seres humanos, constituindo, portanto, um substrato psíquico comum de natureza suprapessoal que existe em cada indivíduo. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tornar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência. O arquétipo, nesse contexto, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo o tempo e em todo lugar. Representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta. Tratam-se de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos, que se expressam comumente por ensinamentos tribais primitivos, mitos e contos.




circo.” (BRITO, 2009, p.108). Por meio de uma narrativa breve, que acentua a dicotomia entre a liberdade e a prisão, o público e o privado, o passado e o presente, e de um tempo que se repete em uma rotina infundável, a angústia dessa mulher em retomar o controle da sua vida passa pela imaginação para então desenhar-se como promessa de morte e libertação. O conto, dessa maneira, mais do que limitar-se à “pequena e miserável história que conta”, como nos adverte Cortázar em *Valise de cronópio* (1993), reproduz, no texto, a busca humana de uma experiência única, uma verdade secreta, a de que o anseio humano é por repetir a experiência vibrante da infância, livres de todas as castrações sociais às quais a vida adulta é submetida.

A eterna criança no coração e nos braços de Delmira


Conforme nos diz Piglia, os pontos de cruzamento são a base da construção das duas histórias. Vemos que o principal ponto de cruzamento entre a história aparente e a história oculta em “Mentira de amor” centra-se na figura da filha morta. Tal figura ganha significados distintos, o que garante riqueza ao conto. Iremos nos debruçar sobre os novos valores que a filha ganha na história cifrada, visto embrenharem-se no universo da psicologia e serem revestidas de linguagem metafórica. Enquanto no primeiro plano temos uma mãe vivendo o processo de elaboração do luto, no segundo plano a filha passa da representação da morte de um ente querido para a representação da própria criança interior da protagonista, desencadeando a retomada do seu processo de individuação. Se na história aparente o que ocorre é finalmente o encerramento de um ciclo doloroso de reviver a perda com a exumação diária do caixote contendo lembranças da filha, na história oculta a criança perdida no coração de Delmira ressurgue, possibilitando-lhe uma nova perspectiva. Segundo Abrams (1999, p.15), o processo de morrer psicologicamente enquanto se está vivo é seguido de um renascimento ou de uma renovação psicológica.

Embora as personagens adultas sejam nomeadas, o mesmo não acontece com as filhas. Isso faz com que não haja uma singularização de cada personagem infantil e tais filhas passem a funcionar como uma legião que acompanha a protagonista. Jung (2000, p. 166) assinala que a ocorrência do motivo da criança na psicologia do indivíduo significa uma antecipação de futuros desenvolvimentos. Símbolo de união entre opostos, ela é síntese entre os elementos conscientes e inconscientes da personalidade, mediadora e portadora da cura, podendo ser expressa pela rotundidade, pelo círculo,



esfera ou ainda pela quaternidade. A quaternidade está presente em “Mentira de amor”. A mãe e suas três filhas sonham com a liberdade da rua, postam-se solenemente no quintal à espera da sessão circense, empolgadas pela imaginação que voa ao encontro dos artistas e seus números no palco. Nota-se que em várias passagens do conto, mãe e filha são descritas em uma simbiose. A amarga lembrança da filha morta não se apartava de Delmira, que diariamente reabria o caixote de madeira com os pertences da criança, “como se pudesse encarnar, com suas lágrimas e aqueles trapos velhos, o anjinho eternamente adormecido.” (BRITO, 2009, p. 103). O desejo de reavivar a filha é relacionado com o conhecimento pessoal do mundo, que rejeita a fala do pai, insuficiente para aplacar os anseios de vida da protagonista. O retorno da criança simbolizaria não o simples restabelecimento da situação anterior, a situação da mãe que protege e cuida de sua filha, mas sim sua libertação da condição de prisioneira, é a criança que traz a redenção: “Embriagada de luto, Delmira desejava o retorno da filha morta. Em seus braços alados de anjo, queria libertar-se do cativo a que estava condenada, subindo para as lonjuras do céu.” (BRITO. 2009, p.101). Na sequência, o narrador nos diz que Delmira “tinha uma vaga consciência do seu destino, folha seca à mercê das ondas, lâ da planta ciumeira que os meninos sopram e o vento se encarrega de levar pelos ares.” Para Jung, o arquétipo da criança interior propicia à pessoa adulta uma melhor compreensão, aceitação e acolhimento de si mesma, ajudando-a a se tornar mais consciente de si e do mundo. Muitos estudiosos das psicologias profundas destacaram a existência de múltiplas influências internas em cada ser humano, enfatizando a criança e a infância. É com Jung, no entanto, na segunda metade do século XX, que o conceito da criança interior manifesta-se como um símbolo da psique, uma totalidade, ou seja, a criança interior possibilita o acesso, como uma ponte, entre o plano coletivo e o plano pessoal. Abrams (1999 p.11) diz que todos nós carregamos uma criança eterna, um jovem ser inocente e maravilhoso, e que essa criança também nos carrega, carrega quem somos, quem fomos, o registro de nossas experiências de formação, de nossos prazeres e dores. No conto “Mentira de amor”, o narrador, logo no primeiro parágrafo, apresenta a condição reclusa de Delmira e seu universo marcado pelo medo.

Com o passar dos anos esqueceu os prazeres simples de ir às compras e ao cinema, chegando ao temor de sair sozinha. Cortava os cabelos diante do único espelho que o marido deixara na parede. Olhava-se




nele e fazia perguntas que não sabia responder. Carecia de outros olhos que falassem por ela. Os olhos de Juvêncio Avelar, o esposo, diziam de perigos campeando soltos nas ruas e de um amor carente de preservar-se entre grades. Olhar evasivo, eco do medo dos olhos de Delmira.” (BRITO, 2009, p.100).

A perda da filha é mote para a dominação do marido e para a reclusão da esposa. Em alguns momentos, na calada da noite, ouvia uma música ao longe que lhe tirava o sono com inquietações esquecidas e é a infância que trará as primeiras experiências com esse sentimento tão repressor, ao mesmo tempo em que é também dessa época que ecoa a resposta procurada para enfrentá-lo:

Quando crianças, ela e os irmãos brincavam de sentir medo. Cobriam-se com um lençol e imaginavam um bicho feroz rondando a cama onde dormiam. Crentes no perigo, arriscavam palpites sobre o nome do monstro ameaçador. O espanto se perpetuaria se alguém não resolvesse quebrar a sua cadeia gritando alto: - Não tem nada. –Era a espada ferindo as entranhas do assombro. Não tem nada. Só a música do amplificador vindo da praça, onde armaram o parque de diversões. Chamou as filhas para o colo e puseram-se a imaginar a roda-gigante de altura assombrosa, sentindo um frio na barriga quando desciam girando. (BRITO, 2009, p.103).


A espada, o instrumento utilizado para ferir as entranhas do assombro é a imaginação. Sua infância traz as primeiras experiências do medo e daí também parte o ensinamento de que é preciso desmistificá-lo. Os novos olhos que Delmira necessita parecem surgir de si mesma. A mulher que hoje se tornou carrega a criança que foi e é nela que encontrará a resposta para o seu temor. “A criança interior é tanto um fato em desenvolvimento como uma possibilidade simbólica. É a alma da pessoa, criada dentro de nós através do experimento da vida e é a imagem primordial do Self, o cerne mesmo de nosso individual.” (ABRAMS, 1999, p.11). O estudioso complementa que nossa criança interior possui o espírito de veracidade, autenticidade, e que suas ações traduzem a nossa capacidade para fazer a coisa certa, para salvar uma situação. No interior de cada pessoa adulta coexistem a criança portadora dos registros de sua história pessoal e a criança que carrega nossa energia vital, que é a criança eterna, a que impulsiona para uma vida mais plena em direção à realização das potencialidades próprias.

Muito interessante acompanhar a própria trajetória de Carl Gustav Jung, psiquiatra e psicoterapeuta suíço, fundador da Psicologia Analítica que buscou considerar o homem como uma totalidade, englobando suas particularidades patológicas



e também o universo. Em um período de desorientação e incerteza interior, Jung abandonou-se, como ele diz, “conscientemente ao impulso inconsciente” e o que veio foi a lembrança da infância. Foi por meio do resgate da criança vivida que vislumbrou a vida criativa almejada. Entregava-se aos brinquedos infantis e o ato de criar agia como uma ação terapêutica à medida que dava materialidade às suas emoções (PEREIRA, 2008, p. 13-15). No conto em estudo, Delmira resgata sua criatividade por meio da imaginação ao recriar o parque de diversões, mas, sobretudo, o circo, que será o estopim para sua transformação. É dando margem à sua imaginação, símbolo máximo da expressão infantil, que a criança interior de Delmira se contrapõe ao universo tedioso do cotidiano repetitivo da personagem e encontra forças para retomar a consciência de si que, como diz o narrador no início do conto, vagamente tinha. Jung assinala o valor do inconsciente para o processo de autoconhecimento, funcionando não apenas como um porão em que o homem lança os desperdícios, mas sim como a fonte da consciência e do espírito criador ou destrutivo da humanidade. “É pela consciência que um sentido pode ser encontrado. Portanto, ampliar o consciente para ir criando a consciência, é o que possibilitará uma transformação no indivíduo, já que a consciência origina-se de profundezas desconhecidas.” (PEREIRA, 2008, p.24). Todo esse movimento de autoconhecimento seria o caminho para o processo interior de cura e crescimento que Jung denominou de individuação. Individuação seria o processo de diferenciação psicológica que tem como finalidade o desenvolvimento da personalidade individual. Tal processo, assinala Jung (2000, p.84), corresponde ao decorrer natural de uma vida, em que o indivíduo se torna o que sempre foi. “E porque o homem tem consciência, um desenvolvimento desta espécie não decorre sem dificuldades; muitas vezes ele é vário e perturbado, porque a consciência se desvia sempre de novo da base arquetípica instintual, pondo-se em oposição a ela.”

Jung afirma que o motivo da criança, mesmo que à primeira vista pareça uma configuração retrospectiva, é na verdade uma antecipação de desenvolvimentos futuros. A imagem da criança interior divina, com sua inocência e luz, transmite paz e coragem, tendo como função universal a incumbência de assegurar que permaneça inédito o nosso experimento de viver. Representa a espontaneidade e o anseio profundo da alma humana por expandir-se, crescer e investigar vastos e ilimitados territórios. A figura da filha morta como anjo, em “Mentira de amor”, é retomada ao final da narrativa. “A filha




morta pulando dos trapézios para os seus braços, anjo de um céu de lona, retornando à terra, onde cumpria ser feliz. Obrigação há muito esquecida, lembrada na hora em que o marido ensaiava o primeiro abandono do sono[...]" (BRITO, 2009, p.108). De quem é a obrigação de ser feliz? Mãe e filha fundem-se em uma passagem que projeta o futuro libertador de Delmira, sugerido pela coragem da protagonista de dar fim àquele que a aprisiona.

No livro *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem*, dentre as várias histórias contadas e analisadas pelo viés da vertente junguiana, Estés (2014) apresenta a história “Pele de foca, pele de alma” em que narra a trajetória de uma mulher-foca atraída por um homem que deseja desposá-la, mas para isso acontecer perderia sua pele. Ela aceita viver com o homem e acabam tendo um filho, mas o desejo de voltar à sua origem, às águas, o desejo de reaver sua pele faz com que ela retorne ao seu povo, separando-se do filho. Em uma leitura mais profunda do conto, o homem, que a princípio é entendido apenas como o tirano que rouba a liberdade da parceira, é compreendido como o ego da psique da mulher em luta com a alma. “É um tema eterno na psique humana o de que o ego e a alma lutem pelo controle da força da vida. No início da vida, o ego, com seus apetites, é frequentemente quem manda. [...] O ego tem muita força durante esse período. Ele relega a alma aos trabalhos mesquinhos da cozinha.” (ESTÉS, 2014, p.308). No entanto - continua Estés - em algum momento da vida da mulher, ela começa a permitir que a alma assuma o comando e apesar de a alma não assumir o controle com a eliminação do ego, este é destituído do seu posto e se submete aos interesses da alma. Desde o instante em que nascemos, há dentro de nós o impulso selvagem de que a alma conduza nossa vida, pois o ego é limitado em sua capacidade de compreensão.

Na psicologia junguiana, o ego é frequentemente descrito como uma pequena ilha de consciência flutuando no mar do inconsciente. No folclore, porém, o ego é retratado como uma criatura de apetites, muitas vezes simbolizado por um animal ou ser humano não muito brilhante cercado de forças que são mistificantes aos seus olhos e sobre as quais ele procura conquistar o controle. Às vezes o ego é capaz de ganhar o controle por meios brutais e destrutivos mas, no final, com o aperfeiçoamento do herói ou da heroína, é muito mais provável que ele fracasse em sua tentativa de reinar. (ESTÉS, 2014, p.309).

No conto “Mentira de amor”, quando mergulhamos na história cifrada, vemos



que o marido também funciona como o ego que quer controlar os desejos da alma. Ele refreia o desejo de liberdade e autonomia, apelando para os perigos do mundo e para o sentimento de culpa em Delmira por supostamente não ter cumprido seu papel de mãe devotada:

Carecia de outros olhos que falassem por ela. Os olhos de Juvêncio Avelar, o esposo, só dizia de perigos campeando soltos nas ruas e de um amor carente de preservar-se em grades. [...] Escreveu frases feitas na agenda de culpas de Delmira, arrancando do mais remoto passado da mulher equações para a morte da filha amada, que se resolviam em ganho de sua causa de marido carcereiro. (BRITO, 2009, p.100).

Delmira, quando dá vazão aos seus desejos mais profundos, justifica-os dizendo que as meninas podem viver apenas do que o pai diz, por “não conhecerem nada do mundo”. O mundo atraente de que fala Delmira é representado pela imaginação, pela arte, pela criatividade, pela liberdade. Ela passa então a roubar dinheiro do marido, enquanto ele descansava, para comprar ingressos do circo. Aos poucos, a alma vai tomando seu espaço, enquanto o ego se descuida, até o fim sugerido em que ela passa a conduzir a vida dessa mulher. O marido representa o mundo prático, o excesso de cautela que amedronta, representa as obrigações de mulher em um mundo em que não lhe garante muitos direitos. Dar vazão à criança que nela habita é resgatar seus desejos mais genuínos em busca de sua individuação.

Considerações finais

Manipulando habilmente elementos de interseção entre uma história aparente e uma segunda história cifrada, Ronaldo Correia de Brito mostra como, por meio da sugestão, a narrativa é enriquecida, permitindo uma leitura a partir de conceitos da Psicologia Analítica sem perder a leveza e a riqueza da linguagem literária.

Em um cenário regionalista, Delmira vive um drama universal: se a primeira história não deixa de ser uma denúncia de uma sociedade patriarcal que subjuga mulheres e perpetua comportamentos submissos nas gerações que ainda se constroem, a história cifrada enreda a mais antiga e recorrente busca humana por dar espaço aos nossos mais genuínos desejos, encapsulados por uma sociedade que impõe tantas necessidades, fazendo-nos esquecer do que realmente precisamos.

A categoria do tempo também é trabalhada para tramar uma história que tem como dicotomia o tempo das urgências da personagem em um cenário apartado dos

acontecimentos atuais, presa ao tempo cíclico de uma existência confinada aos movimentos do lar. Na segunda história, o tempo das lembranças é retomado, assim como o tempo da criança que anseia pelos momentos de prazer, refreado pelo desejo de logo chegar o horário para a nova função do circo.

O tema da violência, recorrente no autor, presentifica-se no conto, assim como a brevidade das frases, a linguagem sintética e direta. Sua trajetória construída em diálogo com a tradição liga-se também com o persistente anseio do escritor contemporâneo de retratar o universo sertanejo para além de suas moléstias e cenário desértico.

Referências

- ABRAMS, Jeremiah (org.). *O Reencontro da Criança Interior*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- ARRIGUCCI, Davi Jr. Tempo de Espera: posfácio. In: BRITO, Ronaldo Correia. *Faca*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BOSI, A. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____ *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Editora Cultrix, 1975. p. 7-22.
- BRITO, R. C. *Faca*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ESTÉS, C. P. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem*. Tradução de Waldéa Barcellos. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ : Vozes, 2000.
- PEREIRA, M. G. G. *O encontro com a criança interior: passaporte para a individuação*. Monografia de conclusão de curso de especialização em Arterapia. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.arteterapia.org.br/pdfs/oencontrdacrian.pdf>. Acesso em 04 de ago. de 2017.
- PIGLIA, R. Teses sobre o conto. In: _____. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87-94.
- SANTOS, Joelson Santiago. *Faca e seus cortes – o sertão trágico e feminino de Ronaldo Correia de Brito*. 2014. 133f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Universidade do Estado da Bahia – UNEB. Salvador, 2014 (online).

A INFLUÊNCIA DO AMOR CORTÊS NA CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS EM GIOVANNI BOCCACCIO

Evandro Albino de Souza (UFRJ)¹

Maria Lizete dos Santos (UFRJ)

Resumo: O estudo desta pesquisa tem como fim analisar a influência e a importância do imaginário do amor cortês e da lírica trovadoresca dos séculos XI e XII para composição de personagens femininas em novelas que tratam da temática amorosa no *Decameron*, estabelecendo como corpus de análise comparativa a primeira novela da terceira jornada de Giovanni Boccaccio.

Palavras-chave: Literatura italiana; Personagens femininas; Amor cortês; Giovanni Boccaccio.

Decamerão, o livro de dez dias, é a grande obra de maturidade de Giovanni Boccaccio (1313-1375). Representa um conjunto de cem novelas, escritas entre 1348 e 1351, período em que a peste negra assolou a Europa. Nelas, Boccaccio sintetiza os costumes, sentimentos conflituosos, aspirações, crenças e infortúnios de homens e mulheres da Baixa Idade Média, com uma narrativa precisa da realidade conturbada do século XIV, num mundo que resvala “alla rottura dei più solidi rapporti umani, al cancellarsi dei più profondi legami affettivi”² (BURA & MORETTI, 1997, p. 12).


As cem novelas são narradas por dez jovens nobres – sete mulheres e três homens –, que decidem refugiar-se em uma *villa* senhoril em Florença para contar belas histórias e passar as tardes entre divertimentos ingênuos e refinados. Da diversidade temática de suas novelas, muitas delas tratam das relações amorosas, isto é, dos amores felizes (que a despeito das circunstâncias adversas, conseguem se realizar) e dos amores desafortunados, de trágicas consequências; recebe notória importância, sobretudo, a figura feminina, à qual é dedicada a abertura do livro, em gesto de consideração e consolação “alle vaghe donne che dentro a’ delicati petti tengono le amorese fiamme nascose”³ (BURA & MORETTI, 1997, p. 11).

A importância da figura feminina e da relevância à temática amorosa nas novelas boccaccianas não é fortuita: o século anterior – século XIII – é considerado o período

¹ Graduado em Letras (UFRJ), Mestrando em Literatura Italiana (UFRJ). Contato: evandrosz15@hotmail.com.

² “A ruptura das relações humanas e o apagamento dos profundos laços afetivos” (tradução nossa).

³ “Às graciosas mulheres que carregam dentro dos delicados peitos as escondidas chamas amorosas” (tradução nossa).



em que o amor configura a expressão por excelência da matéria poética (DONADONI, 1958, p. 11). Sobre a questão amorosa, Segismundo Spina, em *A Cultura Literária Medieval*, oferece um quadro ao mesmo tempo panorâmico e sintético:

A constante de quase toda literatura da Baixa Idade Média é, portanto, o Amor: o amor profano, responsável pela imensa produção lírica e pela novela palaciana; o amor sagrado, fermento das representações litúrgicas de toda esta época, em que a devoção de Cristo e o conhecimento de suas verdades constituem o núcleo da produção dramática medieval (SPINA, 1997, p. 39).

Esse amor profano, oriundo da *court* (pátio), isto é, “da parte do castelo onde todos se encontravam” (PERNOUD, 2016, p.102), é o que se denomina amor cortês. Nascido da lírica trovadoresca do século XII, o amor apresenta-se “como a tentativa de união entre o homem que solicita e a mulher que nega: o *amante-mártir* e a *dame sans merci* (a mulher sem compaixão)” (SPINA, 1997, p. 49). Ou nas palavras do Filósofo e ensaísta Denis de Rougemont, em *História do Amor no Ocidente*: “(...) Há apenas dois personagens: o poeta, que oitocentas, novecentas ou mil vezes repete seu lamento, e uma bela, que sempre diz não” (ROUGEMENT, 2003, p. 102).

O trovador deve exaltar o amor ideal e impossível, ser submisso à sua dama e jurar-lhe fidelidade. Nessa relação, o homem se torna vassalo, prometendo-lhe servir com lealdade e humildade (SPINA, 1991, pp. 24-25). Os amantes devem seguir um sistema de leis – *leys d’amours* ou leis da *cortezia* –, pelo qual estarão unidos. Esse pacto exige determinadas qualidades como o segredo, a moderação, a paciência e retenção... (ROUGEMENT, 2003, p. 103). Tais características tanto alteram o estatuto das relações amorosas quanto indiciam um novo modelo de conduta masculina, mais refinada e educativa.

Esse novo ideal de amor sem precedentes na história eleva, em certa medida, a condição feminina à posição de suserana e figura central na pena desses novos homens que sofrem por amor. Segundo a historiadora Régine Pernoud, em *Idade Média: o que não nos ensinaram*, o amor cortês tem uma relação intrínseca com a própria estrutura social do sistema feudal:

Poesia ligada profundamente à sociedade feudal, onde todas as relações fundamentadas em ligações pessoais e pelas quais se prendem reciprocamente senhor e vassalo, um prometendo proteção, o


outro, fidelidade. A mulher torna-se “senhor” do poeta, a suserana; ela exige fidelidade; ela suscita um amor que carece também de respeito: *amor de lonh*, amor distante, que criou uma tensão exasperante entre sentimentos contrários e é, paradoxalmente, a *joy*, a alegria do poeta (PERNOUD, 2016, p. 85).

É necessário salientar que, para alguns estudiosos, não se pode deduzir que este modelo de conduta e expressão literária repercutiu, fundamentalmente, na real condição social e histórica da mulher da Baixa Idade Média (ROUGEMENT, 2003, p. 104). Georges Duby, em seu livro *Idade Média, Idade dos Homens: do amor e outros ensaios*, faz uma advertência metodológica acerca da interpretação das fontes e dos dois desvios que elas podem determinar no trajeto de elucidação: o primeiro reside na leitura ingênua dos enunciados formativos, isto é, não se pode confiar plenamente no que dizem as palavras, pois os homens não se comportam em harmonia, por exemplo, com um regulamento de lei ou moral estabelecida; o segundo desvio consiste em tomar o ponto de vista daquele que nos legou um dado documento ou fonte histórica, e interpretá-lo sob sua ótica. (DUBY, 1989, pp. 12-13).

De qualquer maneira, embora se trate de uma questão controversa, esse novo ideal social se embrenha no imaginário poético e literário da Baixa Idade Média (SPINA, 1991). Ademais, na Idade Média não deixa de abundar exemplos de grandes figuras femininas que, mesmo em nossa época, nos causa grande impressão pelas prerrogativas que detinham, como Branca de Castela (Blanca de Castilla, 1182-1252) e Leonor da Aquitânia (Aliénor d’Aquitane, 1122-1204),⁴ e que seriam consideradas excepcionais para o nosso século atual. O historiador Jacques Le Goff, em entrevista a “*L’Histoire*”, afirma que os ideais burgueses do século XIX tenham sido mais prejudiciais, em relação a condição feminina, do que a Idade Média, e conclui: “Hoje, o número de mulheres que chegam às mais altas funções é muito pequeno. No Ocidente, não se compara o número de mulheres primeiras-ministras com o que havia de rainhas governando ou de regentes na Idade Média” (LE GOFF, 2013, p. 133).

Dentre as mais vastas e variadas fontes medievais e clássicas, de inúmeros repertórios, fatos históricos e da sua própria experiência, que influenciaram a composição da sua obra (BURA & MORETTI, 1997, p. 13), o amor cortês

⁴ No capítulo *A Mulher sem Alma*, do livro “*Idade Média: O que não nos ensinaram*”, Régine Pernoud apresenta mulheres importantíssimas: rainhas, abadessas, monjas, camponesas etc. que exerceram grande influência social, cultural, literária e política na Idade Média (PERNOUD, 2016, p. 133).



desempenhou importante influência nas novelas boccaccianas e permitiu à mulher um destacado papel em grande parte de suas novelas. As mulheres em Boccaccio apresentam inúmeras facetas: transitam do virtuosismo à engenhosidade, do arдил à astúcia sedutora; inserem-se em picantes histórias de adultério, libertinagem e profanação; sofrem de amor e morrem pela impossibilidade de sua concretização.


Na primeira novela da terceira jornada, sob o reinado de Neífite, que cuida das histórias que tratam de algo ou coisa que muito se deseja ou se quer, e que por fim se alcança ou se recupera, embora estivesse perdida (BOCCACCIO, 1970, p. 143), nota-se uma nova mulher que deseja e toma iniciativa. O amor é o componente em destaque tanto no centro da experiência quanto na experiência artística, é compreendido como “obbedienza alla forza vitale degli istinti, come spinta naturale che trova in se stessa la sua giustificazione⁵” (BURA & MORETTI, 1997, p. 14).

Logo no início desta primeira novela, narrada por Filóstrato, tem-se o prenúncio de um amor mais carnal que está prestes a se descortinar, com a hipótese segundo a qual são tolos os que acreditam que os hábitos religiosos podem frear os naturais impulsos, ou que os trabalhos físicos e extenuantes depauperam o apetite e a inteligência:

– Belíssimas senhoras, existem muitos homens, e igualmente muitas mulheres, tão tolos, que chegam a crer com muita firmeza nisto: que é suficiente colocar-se a branca touca monacal à cabeça de uma moça, e envolver-se-lhe o corpo no negro burel, para que ela deixe de ser mulher, e não mais sinta os desejos femininos, exatamente como, ao se tornar monja, ela ficasse transformada em pedra. (...) Igualmente, muitas são as pessoas que crêem, com a mesma firmeza, que a enxada e a pá, assim como a pesada alimentação e os desconfortos, impedem os apetites concupiscentes aos que trabalham na terra, tornando-os atrasados quanto à inteligência e à astúcia; já que recebo ordem da rainha, e não fugindo aos limites impostos por ela, será agradável para mim demonstra-lhes, mais claramente, com uma pequena novela, quão iludidas estão essas pessoas que daquele modo acreditam (BOCCACCIO, 1970, p. 145).

Duas figuras, de posições sociais distintas, aparecem aqui: a freira, ou monja, e o camponês, a plebe; o sagrado e o mundano, ambos submetidos aos impulsos e vicissitudes, às *leys d’amours*. Esta primeira novela conta a história do jovem Masetto de Lamporecchio, jovem de origem humilde, “(...) um rapaz trabalhador, forte, robusto;

⁵ “Obediência à força vital dos instintos como impulso natural que encontra em si mesma sua justificação” (tradução nossa).




no tocante a beleza física, era o segundo homem da vila” (BOCCACCIO, 1970, p. 146), que decide fingir-se mudo e se torna hortelão para trabalhar em um convento de mulheres. Masetto se interessa pelo ofício por ocasião da saída do antigo jardineiro, chamado Nuto. Ele conta os motivos que o levaram a desistir do trabalho, descrevendo as mulheres do convento como jovens moças e caprichosas:

– Cuidava de um jardim, belo e grande, do convento; ia também, de quando em quando, ao bosque, buscar lenha; tirava água do poço e fazia outros pequenos serviços semelhantes. Recebia, porém, salário tão pequeno das mulheres que, com ele, mal conseguia pagar o calçado. Além disso, aquelas mulheres são todas jovens; parece-me que estão com o diabo no corpo; jamais se consegue fazer coisa que seja de seu agrado (BOCCACCIO, 1970, p. 146).

O relato causa a Masetto intensa vontade de ir procurá-las; porém, receando não ser aceito por ser jovem e afeiçoado, planeja ir para o convento como mendigo pobre e mudo. Ele logo é acolhido pelo mordomo do convento, após mostrar-se fisicamente apto para cumprir trabalhos pesados. Por fim, Masetto é apresentado à abadessa do convento:

– Senhora, este é um mendigo mudo e surdo, que surgiu por aqui há alguns dias solicitando esmola; dessa maneira, fiz-lhe o bem, e pedi-lhe que executasse certas tarefas que estavam pendentes. Se ele soubesse cuidar do horto e quisesse permanecer por aqui, creio que poderíamos contar com um bom servidor; (...) Além do mais, sendo ele mudo, não precisaríamos preocupar-nos com possíveis observações dele às moças sob a custódia da senhora (BOCCACCIO, 1970, p. 147).

Este tipo de jogo, de narrativa lúdica, em que o homem se submete a certas condições para adentrar num ambiente majoritariamente feminino, não é por acaso um dos exemplos de conduta do amante cortês, que deve propiciar a prudência, a condição favorável para o segredo entre os amantes? Um homem mudo e surdo é inócuo e não oferece risco de macular as jovens freiras, ao menos aparentemente. Veremos adiante que a mudez e surdez serão as características propiciadoras da *mesura* e da prudência, do segredo necessário entre os amantes, afim de que as jovens usufruam dos prazeres da companhia de um homem sem que tenham sua reputação abalada (SPINA, 1991, p. 25).



Masetto é finalmente acolhido pela abadessa⁶, para tratar do horto no convento. Após algum tempo, as monjas passam a atormentá-lo com cruéis palavras, até que um dia, fingindo ele estar dormindo, elas o observam e então planejam uma investida:


– Não sei se você já notou o rigor de nossa disciplina, aqui dentro; jamais nenhum homem penetra este recinto, a não ser o mordomo, que é um velho, e, agora, este mudo. Escutei dizer, diversas vezes, por mulheres que vêm a este convento, que todas as demais doçuras do mundo não passam de uma tolice, comparadas com as delícias que a mulher goza em companhia de um homem. Assim, muitas vezes me assalta o pensamento de comprovar se assim é, com este mudo, já que não o posso verificar com outro homem. Para o caso, este homem é o melhor do mundo, pois, mesmo que o desejasse, não poderia nem saberia referir o que se passasse... (BOCCACCIO, 1970, p. 147).

As mulheres em Boccaccio desejam e falam sobre isso com naturalidade, ainda que de modo hesitante, preservando-se na prudência. Se o amor cortês encontra sua razão de ser na prática do cantar o amor livre, isto é, fora do matrimônio, e estabelecendo-se como uma aventura longe do terreno das obrigações sociais de um matrimônio arranjado (DUBY, 1989, p. 38), em Boccaccio ele se infiltra no próprio seio da vida monástica, sobrepondo-se como impulso espontâneo e natural que visa a sua plena concretização através da voz dessas mulheres.

A isto se segue um diálogo entre as duas freiras, no qual devem entrar em comum acordo sobre de que maneira possam aproveitar-se do jovem rapaz, sem que as outras colegas viessem a descobri-las. As justificativas vão da profanação a pura engenhosidade:

– Pobre de Mim! – exclamou a outra. – Que coisas diz você? Ignora, então, que prometemos nossa virgindade a Deus?
– Ora! – comentou a outra. – Quantas contas lhe são prometidas todos os dias, sem que se cumpra nenhuma promessa? Se nós prometemos nossa virgindade a Deus, procurem-se outras – ou outra – que lha entreguem.
A isto, notou a outra:
– E se ficarmos grávidas, como haverá de ser?
(...) – Começa você a cogitar do mal antes que ele ocorra; se isso se der, no momento adequado se cuidará; há mil modos de o fazer; desse

⁶ É importante observar que uma abadessa, responsável por um convento, possuidora de notória autoridade sobre aquele espaço, não se trata apenas de um mero ornato ficcional. Certas abadessas possuíam, de fato, o mesmo poder e respeito que outros senhores feudais, chegando a administrar paróquias e cidades (PERNOUD, 2016, p. 144).




modo, ninguém ficará sabendo, desde que nós mesma não o revelemos (BOCCACCIO, 1970, p. 148).

Estamos aqui diante de figuras femininas plenamente autônomas, as quais demonstram, em tom de confiança, e com certa astúcia e leveza, as razões para que se experimentem as delícias de que gozam as mulheres em companhia de um homem. Após persuadir sua colega, as duas estabelecem um pacto de lealdade e levam Masetto para o caramanchão, à noite, a fim de revezarem-se nos prazeres.

A freira segurou uma de suas mãos; fez-lhe algum carinho; ele rindo, de tempos a tempos, como se fora um perfeito idiota, deixou-se conduzir ao caramanchão, onde, sem ser muito empenhado, fez o que ela queria que ele fizesse. A jovem, como companheira leal, assim que recebeu o que queria receber, cedeu seu posto à outra; (...) mais de uma vez elas quiseram constatar como o mudo sabia cavalgar. Em seguida, ambas, conversando a esse respeito, reconheceram que aquilo de fato era coisa deliciosa – e muito mais deliciosa do que tinham ouvido afirmar. Dali por diante, pois, sempre aguardando o momento azado, passaram a divertir-se com o mudo (BOCCACCIO, 1971, p.148).

Nota-se como a figura feminina, mais humana, mais visceral em seu anseio, arrebatada pelo apetite do amor, é colocada como força motriz da narrativa. Elas tomam a iniciativa e exercem notório poder. E aqui elas não só planejam como comungam entre si para realização de seus desejos. Se no amor cortês a lealdade entre os amantes é uma característica muito apreciada. Nessa novela, essa lealdade se estabelece de modo implícito, por ocasião das características que Masetto finge possuir. A *mesura*, a condição do segredo entre os amantes, para que a cortejada não adquira má reputação é bastante reforçada, por exemplo, no cuidado que as freiras empregam para que passem despercebidas pelas demais. No *Tratado do Amor Cortês*, de André Capelão, discorrendo sobre de que maneira melhor se conserva um amor conquistado, também se constata essa característica ao aconselhar que os amantes o mantenham em segredo, para que ele perdure e se conserve, afastando assim os fofoqueiros e mal-intencionados:

Quem desejar manter o amor intacto por muito tempo deverá cuidar, antes de tudo, para que ele não seja divulgado e mantê-lo oculto dos olhos de todos. Pois, assim que várias pessoas começam a conhecê-lo, ele deixa de desenvolver-se naturalmente e entra em declínio (CAPELÃO, 2000, p. 211).




Em seguida, as outras companheiras descobrem o que as duas jovens estavam fazendo e, formando um conselho para decidir o caso, optam por partilharem “do poderoso poder de Masetto” (BOCCACCIO, 1971, 148). Essa “epidemia” concupiscente logo atinge também a abadessa do convento, que o conduz “para a sua cela, onde o guardou por diversos dias, experimentando e tornando a experimentar aquela delícia que ela mesma, diante do altar, maldizia” (BOCCACCIO, 1971, p. 149). Masetto, então, não podendo lidar com tantas, decide revelar seu segredo, e a sua fala contém uma grande carga cômica:

– Senhora, sempre escutei afirmar que um só galo é bastante para dez galinhas; do mesmo modo escutei dizer que dez homens não conseguem, ou o fazem mal, e com imenso esforço, contentar uma só mulher. Ora, preciso servir a nove. Desse modo, pela própria natureza, não poderei continuar; aliás, por tudo quanto já fiz, estou em tal situação que nem posso mais fazer muito, nem pouco. Nessa situação, ou a senhora permite que eu vá com Deus, ou vê como pode solucionar o caso (BOCCACCIO, 1971, p. 149).

Com efeito, o ambiente religioso do convento parece realçar linhas tão belamente contrastantes entre uma vida monástica e ascética e o insaciável desejo carnal das monjas, que acaba por criar, ao mesmo tempo, um cenário cômico e descontraído, isto é, um efeito muito diverso do que o leitor esperaria das personagens femininas. As monjas, então, formam um conselho no qual consentem, por unanimidade (e note-se que isso ocorre duas vezes, na novela), para que Masetto fique no convento:

Sendo muito discreta, ela não permitiu que ele se fosse. Preferiu buscar, com suas monjas, uma maneira de harmonizar tudo, para que o convento não ficasse desprestigiado por Masetto. (...) Então, com unânime consentimento, pondo-se às claras aos olhos de todas o que por todas fora praticado às escondidas, prazerosamente concordaram as freiras com o destino que deviam dar ao ex-mudo (BOCCACCIO, 1971, p.149).

Esse poder que as mulheres deliberam sobre as questões amorosas, remete-nos, de certa maneira, aos *tribunais femininos*, sobre os quais se debruça André Capelão, que comenta algumas sentenças. Neles, as mulheres deveriam resolver os delitos amorosos, e nobres damas, condessas, viscondessas e rainhas – inclusive a rainha Eleonor de



Aquitânia – davam suas sentenças sobre essas questões. Tratava-se de problemas controversos da arte do amor em que nobres damas esclareciam sobre as leis do amor cortês e se divertiam com seus vereditos (SPINA, 1991, p.74).

Por fim, Masetto é designado à função de mordomo do convento, “dando ele origem a muitos fradezinhos” (BOCCACCIO, 1971, p.149), isto é, as monjas não permitiram que ele fosse embora, senão quando estava já velho e desejava retornar a Lamporecchio, rico e compensado pela sua esperteza.

Vemos, portanto, que o amor em Boccaccio, e mais nitidamente nesta novela, é colocado como instinto natural, e que contém em si mesmo uma exigência sexual como elemento primário (BURA & MORETTI, 1997, p.14). Entretanto, a expressão do amor como instinto natural não parece ser alheia ao próprio amor cortês, que parece sintetizar em si duas formas antagônicas: a do amor ideal, platônico, e a do amor carnal. Sobre essa questão Segismundo Spina afirma que:

Se por um lado a canção provençal é um hino ao amor puro, nobre, inatingível, por outro sentimos muitas vezes pulsar, sob forma subjacente, o amor carnal. Ao amor-elevação associa-se não raro o amor dos sentidos, a ponto de, numa mesma poesia (como é o caso de muitos trovadores), encontrarmos enlaçadas as duas formas. O amor, para os trovadores, era, como bem definiu Bernard de Ventadorn, o amor integral, o puro e o da carne; a alegria da razão (amor intelectual) e alegria dos sentidos (a boca, os olhos e o coração) (SPINA, 1991, p.26).

Também no *Tratado do amor cortês*, dentre as sentenças dos tribunais femininos, avaliadas pelo capelão, não raro encontram-se situações relatadas pelas quais demonstram-se que essa concepção de amor idealizado não se distanciava de sua concretização real. Esse amor profano das cortes do século XII estava longe de determinar-se como inalcançável e puramente platônico:

Um cavaleiro, padecendo de amor por uma dama e não tendo ocasião de falar-lhe, com o assentimento dela recorreu a um confidente por cujo intermédio cada um por sua vez poderia conhecer com mais facilidade os desejos do outro e participar-lhe os seus; assim, graças a ele, o amor dos dois poderia continuar sendo mantido no maior segredo. Mas o confidente, que aceitara o papel intermediário, rompeu o voto de fidelidade que devia aos dois e começou a obrar em favor próprio. A dama teve a indelicadeza de consentir em suas perfídias e

finalmente entregou-se a ele, atendendo a todos os seus desejos (CAPELÃO, 2000, pp. 243-244).

É inegável que esse ideal profano – nascido e desenvolvido nas cortes palacianas dos séculos XII e XIII – não tenha elevado em algum aspecto a condição feminina e causado positivo influxo nas prosaicas novelas boccaccianas. Mas o paralelo mais notável que se pode fazer, ora como exemplo da forte carga erótico-sentimental no amor cortês, ora pela similaridade do enredo com a novela até então analisada, é a canção nº5 do Conde de Poitiers, Guilherme IX ou Guilherme da Aquitânia (1071-1126), considerado um dos primeiros trovadores da lírica provençal (SPINA, 1991, p.18).

Nesta canção, o Duque da Aquitânia conta que, andando pela Alvéria, encontra duas jovens damas, irmãs e casadas – Agnes e Ermessen –, que decidem aproveitar-se dele quando ele finge ser mudo assim como Masetto:

“Irmã”, disse Dona Agnes à Dona Ermesina,⁴
“Encontramos o que queríamos!”
“Irmã, pelo amor de Deus, alberguemo-lo,
pois ele é totalmente mudo,
e por ele nosso propósito
não será conhecido”⁷.


Após acomodá-lo e servi-lo com bebidas e comidas, as irmãs aplicam uma prova para ver se o jovem é mesmo mudo:

“Irmã, se este homem é engenhoso,
e deixa de falar por nossa causa,
tragamos nosso gato ruivo
logo,
que ele logo falará,
se mente em algo”⁸.

O Duque é desnudado pelas duas jovens e passa por uma provação masoquista. Ele não sucumbe aos arranhões do gato ruivo e passa no teste, recebendo, enfim, os gracejos sexuais das irmãs:

⁷ Versão traduzida pelo historiador Ricardo da Costa. Disponível em: http://www.ricardocosta.com/traducoes/textos/poema-v#footnoteref2_lou8185. Acesso em: 25 jul. 2017.

⁸*Ibid.*



(...) Por oito dias, talvez mais, eu estive
naquele forno.
Tanto as fodi, tal como ouvireis,
cento e oitenta e oito vezes.
Por pouco não rompi minhas correias
e meu arnês.
E não vos posso dizer o mal-estar
tão grande que me tomou⁹.

A semelhança do enredo da novela do jovem Masetto com a canção do poeta trovadoresco supracitada não é mera coincidência. Toda obra literária traz marcas ou vestígios de obras que a precederam, neste caso, do ideal cortês cantado pelos trovadores occitânicos do século XII. O que nos reporta àquela definição de literatura clássica apresentada por Italo Calvino em *Por que ler os clássicos*:

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, 1993, p.11).

A profusão de elementos dessa nova concepção de amor, que converge com a novela boccacciana, não é casual. A influência do amor cortês para composição de suas novelas é, portanto, fato evidente. E é através desse amálgama que as personagens femininas apresentam arquétipo positivo, isto é, apresentam notório papel de destaque, são também mais complexas e atuantes nas narrativas boccaccianas.


Referências bibliográficas:

BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril Cultural, 1970.

_____. *Decameron*. A cura di Vittore Branca. Milano: Oscar Mondadori, 2012.

BURA, Claudio. MORETTI, Maria Antonietta. *Dieci novelle dal Decameron di Giovanni Boccaccio*. Perugia: Edizioni Guerra, 1997.

⁹*Ibid.*



CALVINO, Italo. *Porque ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAPELÃO, André. *Tratado do Amor Cortês*. Trad. Claude Buridant e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DONADONI, Eugenio. *Breve storia della letteratura italiana*. Milano: Carlo Signorelli, 1958.

DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. Trad. Jônatas Batista. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LE GOFF, Jacques. *Uma longa idade média*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

PERNOUD, Régine. *Idade Média: o que não nos ensinaram*. Trad. Mauricio Bret de Menezes. São Paulo: Linotipo Digital, 2016.

ROUGEMONT, Denis de. *A história do amor no ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.

SPINA, Segismundo. *A Lírica Trovadoresca*. São Paulo: Edusp, 1991.

_____. *A cultura literária medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

MULHER MERCADORIA: FIGURAÇÕES DA MULHER POBRE EM “ANGÚSTIA”, DE GRACILIANO RAMOS.

Evandro Jose dos Santos Neto (USP)¹

Resumo: A presença de Marina em *Angústia* permite uma leitura da mulher independente na nova ordem econômica e social que se estabelece por completo no Brasil nas primeiras décadas do século XX. Entretanto, vê-se que a representação desse papel existe apenas na aparência, pois as intrincadas questões de classe e de gênero permanecem aqui sem solução, não obstante o desenvolvimento econômico.


Palavras-chave: mulher; ordem econômica; modernidade; Graciliano Ramos.

1. Introdução.

Para além da heterogeneidade da produção regionalista brasileira na década de 1930, a concepção do romance como drama social, que singulariza essa literatura, expõe em primeiro plano a ideia das contradições estabelecidas pela modernidade, que surgem a partir da experiência de ser parte de um ambiente repleto de novidades e transformações que, ao mesmo tempo, ameaça destruir o que está posto, o já conhecido. Assim, vemos a construção de personagens que estão no meio de um turbilhão de desintegração e mudança, onde as garantias, se ainda existem, fazem parte também de um cenário passageiro. Narram-se então as vicissitudes de personagens que são colocadas na esfera das transformações trabalhistas, do trabalho assalariado, do desenvolvimento de classes sociais que orbitam em torno do capital industrial e financeiro, mas que continuam às voltas com as lembranças e os registros da ordem escravocrata.

Graciliano Ramos também se vale dessas contradições em sua obra. Entretanto, em *Angústia*, a representação dessas transformações é feita de forma indireta, se afastando da tradição realista já estabelecida pelo romance nordestino. Baseado nesse pressuposto, acreditamos que o romance inteiro está assentado sobre o processo imaginativo de Luís da Silva que, de sua posição de personagem-narrador-protagonista, conta a estória em primeira pessoa e por isso esbarra na limitação de suas próprias percepções e emoções.


¹ Doutorando em Literatura Brasileira (USP), Mestre em Estudos Judaicos e Árabes (USP). Contato: evandro.neto@usp.br.



Diferentemente dos outros romances de sua época, é a desorganização formal e psicológica de *Angústia* que confere veracidade ao romance, isso porque, enquanto narrador e intérprete de si mesmo e dos outros, Luís da Silva é o responsável pela realidade exibida e são os seus conflitos internos que garantem autenticidade à narrativa. Segundo Norman Friedman (2002), a literatura é marcada pela dificuldade do escritor em mostrar como é uma coisa e a facilidade de dizer como se sente a respeito dela; sem essa tensão ela não existiria. Ora, o ganho de Graciliano Ramos é transformar o conflito de Luís da Silva no próprio conflito da literatura ao revelar que, dessa forma, o interesse da trama não advém apenas da possibilidade de ler a formação do triângulo amoroso Luís-Marina-Julião à luz da demonstração da modernização social e econômica do Brasil, mas da compreensão íntima que o narrador nos proporciona dessas transformações, a partir da percepção que possui a respeito das duas ordens que se digladiam entre si na arena de sua própria consciência. Em *Angústia*, é a imaginação de Luís da Silva que conduz a narrativa, construindo o seu próprio campo interpretativo em cima da negação da percepção. Dessa forma, através de sua perspectiva, a conduta das personagens não é apreendida por meio de fatores materiais. Em se tratando de Marina, essa visão não está baseada apenas na objetividade material que é fornecida pela percepção. Há principalmente a objetividade relacionada à consciência do observador que apresenta essa conduta. Assim, mediante a descrição de um narrador que está profundamente envolvido na situação, toda a existência de Marina, desde a descrição física até os desenhos psicológicos, é passível de reprovação, pois é essa a intenção que ele deseja captar.

2. Mulher-mercadoria.


O surgimento de Marina na narrativa permite uma leitura da mulher na nova ordem econômica e social, mas marca também a primeira vez em que o narrador descola-se de seu discurso introspectivo e usa o tempo da enunciação. Se por um lado, no plano psicológico do narrador, o passado surge como refúgio onde é possível se esconder no tempo da enunciação, por outro, as personagens reais se comportam como portadoras dos valores descartáveis da nova ordem que se estabelece. Na dissimulação de Marina, que atua como a mulher independente, fruto das transformações sociais que



acompanharam a revolução econômica, vê-se que a representação desse papel existe apenas na aparência, pois as intrincadas questões de classe e de gênero permanecem aqui sem solução, não obstante o desenvolvimento econômico. Da mesma forma, Dona Adélia e Seu Ramalho, pais de Marina, que em outro tempo foram relativamente felizes e agora sob a égide do trabalho assalariado, vivem a experiência da marginalidade econômica, precipitam-se para uma desagregação individual gradual que se completará com o aparecimento de Julião Tavares. Este sim parece ser o único que não experimenta o problema do deslocamento. Percorrendo o mesmo caminho que a ordem do capital, Julião Tavares está impelido a um crescimento contínuo, a uma expansão ilimitada de sua influência que não busca eliminar o outro, mas usá-lo em nome da satisfação de suas necessidades.

Para além desses valores, a análise de Graciliano Ramos se consuma no reconhecimento de que algumas formas de relacionamento da ordem anterior não desapareceram de fato, mas passaram por um processo de atualização para se adaptar aos efeitos da modernização. A cidade grande é vista pelo narrador como palco que reúne várias expressões do capitalismo periférico, entre elas a falta de trabalho, que cria atividades informais, gerando grandes vínculos de dependência. Isso é, em parte, herança da ordem escravocrata, quando os homens livres que não tinham muita utilidade na produção e viviam pelos arredores da fazenda dependiam exclusivamente dos interesses dos grupos dominantes para sobreviver. Para esses homens, segundo Maria Sylvia de Carvalho Franco, sobraram “serviços residuais, que na maior parte não podiam ser realizados por escravos e não interessavam aos homens com patrimônio”. (FRANCO, 1997, p.68). Na realização desses serviços criava-se uma forte linha de dependência do prestador em relação ao proprietário, de quem recebia proteção. Essa questão se relaciona mais diretamente à ordem escravocrata, mas os reflexos dessa situação econômica e social não são provisórios e alcançam também as primeiras décadas do século XX com a sua nova realidade ajustada aos avanços do capital. Guardadas as devidas proporções, podemos afirmar que, da mesma forma que a prática do favor² reproduzia as classes sociais do período da escravidão, situando poderosos e

² Segundo Roberto Schwarz, o favor no século XIX “esteve presente por toda a parte, combinando-se às mais variadas atividades, mais e menos afins dele, como administração política, indústria, comércio, vida urbana, Corte etc. mesmo profissões liberais, como a medicina, ou qualificações operária, como a




favorecidos em lugares estabelecidos e imutáveis, nesse novo momento, segundo Graciliano Ramos, ele também atua como esse mecanismo de reprodução.

Na narrativa, o desdobramento dessa situação pode ser visto através de Marina, mulher em idade socioeconômica ativa, mas que, sem qualificação profissional, experimenta a marginalização no desemprego. A presença de resquícios da ordem imediatamente anterior, que encontrava no favor um poderoso suporte que justificava a sua manutenção, é consentida pelo autor quando ele permite que uma das personagens, a mãe de Marina, reproduza esse esquema através de um pedido feito a Luís da Silva, para que ele, valendo-se de sua influência, consiga uma colocação para a filha. Para impressionar a mãe da pretendente, Luís da Silva decide entrar naquele jogo de aparências e assume a responsabilidade de ser mediador entre a moça e quem possuía de fato o poder e que poderia prestar o favor.

A permanência do esquema social baseado na tradição do favor, conforme resgatado na narrativa, posto em uma perspectiva macroscópica, revela a existência dispensável dos pobres e marginalizados do Brasil pós-escravidão que engrossa os bolsões do desemprego e contribuem também para o estímulo da mão de obra barata e não qualificada. Neste momento, essas classes subalternas possuem outros senhores, mas são ainda mais dependentes do fluxo do capital, pois sua sobrevivência está intimamente relacionada a ele. Conseqüentemente, no bojo da espetacularização da miséria reside o desejo da transmutação que se realiza na consumação dos objetos engendrados pela nova ordem. Em Marina, Graciliano Ramos sinaliza para a dicotomia pobreza/consumo que se concretiza a partir do surgimento de um mercado de bens, materiais e simbólicos, virtualmente disponível para todos, onde a percepção das pessoas e das coisas é medida pelo filtro do dinheiro e a falta dele é indício de incompetência e derrota.

Como produto desse capitalismo periférico, a classe a que pertence a personagem, sua família e o próprio Luís da Silva, vive plenamente a condição social imposta pelas classes opressoras e, paradoxalmente, um possível movimento de insurreição não é direcionado para a mudança dessa condição, mas para o desejo de ingresso nessa sociedade. Marina submete os detalhes mais rotineiros de sua existência

tipografia, que, na acepção europeia, não deviam nada a ninguém, entre nós eram governadas por ele” (SCHWARZ, 2008, p.16).




ao propósito do projeto de desconscientização: inveja D. Mercedes pelo seu *status quo*, despreza o trabalho como balconista na loja, gasta o pouco dinheiro da família em objetos supérfluos.

Os desejos de Marina, de possuir bens materiais e de frequentar bons lugares, são típicos das classes mais pobres que vivem na cidade e que são limitadas apenas à contemplação do objeto desejado. Nesse universo sublinhado por classes e subclasses sociais, o padrão reificante das relações é endossado por todos os lados e faz com que o êxito social seja algo profundamente desejável. Vislumbrando em Luís da Silva uma possibilidade imediata de mudar de vida, Marina desafia a hierarquia social sem conhecer, entretanto, o seu aparato de violência. Embora não seja rico, o funcionário público está acima dela na escala social e surge como uma possibilidade para que ela possa deixar a casa dos pais. Em contrapartida, para Luís, a união com Marina, mais pobre do que ele, representa a oportunidade de ser superior a alguém, dando-lhe uma posição mais favorável em uma sociedade onde também ele não passa de uma figura marginal. Desde o início do relacionamento, as relações estabelecidas entre ambos estavam assentadas sobre a lógica do dinheiro: “apesar dessas desvantagens, os negócios não iam mal. E foi exatamente por me correr a vida quase bem que a mulherinha me inspirou interesse” (RAMOS, 2000, pp 34-35).

Para melhor entender essa questão, interessa-nos trazer à análise o ponto de vista de Jean Pouillon (1974) a respeito dos modos de compreensão de uma personagem e de como sua conduta chega até o leitor. Dissemos anteriormente que a realidade presente em *Angústia* está literariamente subordinada à realidade de Luís da Silva. Consequentemente, é ele o centro de onde procede a compreensão e a descrição das demais personagens, o que nos permite, até certo ponto, desconfiar se as informações sobre o caráter e a conduta delas estão deformadas ou correspondem à verdade dos fatos narrados. A respeito das narrativas feitas em primeira pessoa Pouillon diz que “a única coisa indispensável nesse tipo de romance é que o outro, visto desta maneira, conserve uma espécie de ‘existência em imagem’, isto é, de existência num sujeito que ele não é” (POUILLON, 1974, p.56).

Aproveitando este mote, podemos considerar que a existência de Marina é uma imagem do sentimento de Luís e, através dessa imagem, conhecemos não apenas o caráter da moça, mas as próprias intenções do narrador. Marina não se vê e nem vê




ninguém; Luís vê e tem o privilégio de não ser visto. A descrição do dia em que eles ficam juntos pela primeira vez, encostados à cerca que divide o quintal de suas casas se adequa bem a esse caso. Diz-nos o narrador:

De repente a franguinha surgiu dentro do meu reduzido campo de observação. Como eu disse, eu apenas enxergava uns dez ou quinze metros do jardim. Primeiramente, distingi as biqueiras vermelhas de um sapato, aqueles sapatos que, segundo a declaração de seu Ramalho, custavam cinquenta mil réis e duravam um mês. Para ir ao quintal, sapato de sair e meia de seda esticada no pernao bem feito. Ótimas pernas. As coxas e as nádegas, apertadas na saia estreita, estavam com vontade de rebentar as costuras. (RAMOS, 2000, p.57).

A passagem a seguir, repleta de juízos de valor, revela não apenas a visão que o narrador tem de Marina, mas também a que tem de outra personagem, seu Ramalho, e nos ajuda a compreender em certa medida o próprio caráter do protagonista. Para Luís, a moça de “cabelo pegando fogo e cara pintada” tem comportamento reprovável e não condizente à sua condição de “moça de família”: muito vaidosa, leviana, preguiçosa e perdulária. Através da visão de Luís, a visão de Seu Ramalho ratifica esse julgamento, o que faz como que a conduta de Marina seja duplamente repreensível. Entretanto, não obstante as falhas de caráter percebidas pelo observador, Marina tem “ótimas pernas”, o que leva o julgamento para a esfera sexual. O acontecimento que vem a seguir é uma descrição em detalhes das partes do corpo de Marina que “pôs-se a ciscar por ali, rindo baixinho” (RAMOS, 2000, p.57). Não por acaso, do lugar que estava apenas era possível ver a parte inferior do corpo da moça, pois “a cabeça e o tronco estavam fora do meu campo de observação” (RAMOS, 2000, p.58). Sendo assim, a cintura, as pernas, as nádegas, os quadris e os joelhos de Marina são analisados minuciosamente por Luís da Silva, provocando-lhe pensamentos obscenos.

A figuração da mulher pobre no romance de 30 vem quase sempre acompanhada da questão sexual. Através de uma norma cristalizada pela cultura patriarcal e misógina, ficou estabelecido que a virgindade feminina será sempre um contraponto à prostituição, e o casamento, um lugar seguro entre ambas. Para a moça pobre existem duas alternativas: o casamento ou a Rua da Lama. Entretanto, em ambos os casos, a mulher é tratada como mercadoria, engendrada para a satisfação das necessidades do homem. Marina é vista por Luís da Silva como algo que pode suprir suas necessidades em dois aspectos: social e sexual, mas nunca em sua individualidade:




Naturalmente, gastei meses construindo esta Marina que vive dentro de mim, que é diferente da outra, mas se confunde com ela. Antes de eu conhecer a mocinha dos cabelos de fogo, ela me aparecia dividida numa grande quantidade de pedaços de mulher, e às vezes os pedaços não se combinavam bem, davam-me a impressão de que a vizinha estava desconjuntada. Agora mesmo temo deixar aqui uma sucessão de peças e de qualidades: nádegas, coxas, olhos, braços, inquietação, vivacidade, amor ao luxo, quentura, admiração a d. Mercedes. Foi difícil reunir essas coisas e muitas outras, formar com elas a máquina que ia encontrar-me à noite, ao pé da mangueira. (RAMOS, 2000, p.67).

Ao conceber Marina como “máquina”, construída a partir do arranjo de peças, Luís da Silva transforma não apenas as partes do seu corpo em mercadoria, mas também as suas características pessoais. Isso fica claro com o aparecimento de Julião Tavares na narrativa e de como este vê Marina, através da visão obsessiva do narrador. O surgimento do comerciante coincide com o rompimento do noivado entre Luís e Marina e, segundo a imagem da noiva que vinha sendo construída por ele, o rompimento deve-se exclusivamente pelo desejo da moça de uma rápida ascensão social: “Escolher marido por dinheiro. Que miséria! Não há pior espécie de prostituição”. (RAMOS, 2000, p.86).

De fato, o romance com Julião Tavares se torna a efetivação consumista de Marina, que se traveste de moça de classe média e vive a ilusão do triunfo social, ao ter o seu estilo de vida transformado temporariamente. A sua singela quimera reside, sobretudo, na aparência – roupas e joias dadas pelo namorado rico –, porém, na essência, ela continua sendo a moça de família pobre, sujeita às vontades da classe dominante. Iludida por Julião Tavares com possíveis promessas de casamento, ela tem a beleza de sua figura feminina ressignificada, transformada em material que causa inveja nos outros homens ao mesmo tempo em que consolida o poder e as relações de mando entre eles nesta ordem social. Os presentes de Julião Tavares maximizam a beleza e a vaidade de Marina com a finalidade única de exibição – e de provocação – e são reflexo do ímpeto do instinto masculino de propriedade: os outros a veem e a desejam, mas ela pertence somente a ele. Por outro lado, Marina, polida e ornamentada pelo dinheiro de Julião Tavares, exclui definitivamente Luís da Silva da história³, que passa a

³ Mas não é apenas Luís da Silva que é derrotado pelo dinheiro de Julião Tavares. Com envolvimento da filha com um homem de outra classe social, seu Ramalho e d. Adélia também experimentam a negação de sua individualidade face à cultura do mando e da subserviência. Ramalho censura o namoro que considera




acompanhar os acontecimentos de forma marginal, às escuras, inquerindo e especulando através das paredes, alimentando o seu recalque social que desaguará na eliminação do concorrente.

3. O tempo entre quatro paredes.

As previsões a respeito do futuro de Marina se comprovam e o relacionamento com o comerciante não tem mesmo um bom fim: tendo consciência do poder que possui por causa de sua posição social, Julião Tavares, a quem apenas interessava se utilizar da moça pobre, depois de satisfeitos os seus desejos, a abandona, grávida, entregue à própria sorte, certo de que para seus atos não haverá punição. Um novo cenário então se desenha diante de Marina, baseado na resignação e na impotência.

Grande parte dos eventos anteriores ao rompimento do noivado é descrita por Luís da Silva como testemunha ocular. O quanto tem de verdade neles não vem ao caso, o que interessa para a análise é que ele os viu, de fato estavam lá. A partir da separação, toda a ação do romance converge para a obsessão do narrador que, impossibilitado de acompanhar a rotina da mulher desejada de forma presentificada, utiliza à exaustão o recurso da observação à distância, tirando proveito da vantagem de morar vizinho a ela. Dessa forma, o tempo e a ação da narrativa são sufocados entre as paredes da casa e da mente atormentada de Luís da Silva que passa a desenvolvê-la mesclando realidade e especulação. Aparentemente, esse foi o recurso encontrado pelo autor para justificar a continuidade da história que, de outra maneira, dada a condição de narrador-protagonista de Luís, teria acabado junto com a perspectiva do casamento. A especulação torna-se, por assim dizer, uma prova de que o narrador não deseja abrir mão do seu poder de conhecimento sobre a vida das personagens.

sem propósito, prevendo que aquilo não pode ter bom fim, porém não usa sua autoridade para impedir o relacionamento, se ajustando assim à imagem do homem cordial desenhada por Sérgio Buarque de Holanda. A presença daquele homem em sua causa o incomoda profundamente e o mortifica porque ele não pode exercer ali a sua autoridade de chefe de família. Ele reclama, exige, ameaça, mas tendo levado uma vida inteira baseada na obediência, cala-se diante de Julião Tavares, apoiado em uma forma ordinária de convívio social que é o contrário da polidez. Forma esta que, segundo Sergio Buarque de Holanda: “pode iludir na aparência – e isso se explica pelo fato de a atitude polida consistir precisamente em uma espécie de mímica deliberada de manifestações que são espontâneas no ‘homem cordial’: a forma natural e viva que se converteu em fórmula. Além disso, a polidez é, de algum modo, organização de defesa ante a sociedade. Detém-se na parte exterior, epidérmica do indivíduo, podendo mesmo servir, quando necessário de peça de resistência. Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intactas sua sensibilidade e suas emoções”. (HOLANDA, 2014, p.147).




Negado o contato físico, a vida de Marina passa a ser observada em detalhes através das paredes, pelo ranger do balanço da rede, pelas vozes abafadas, pelo som dos talheres batendo no prato, pelo barulho da água caindo no banheiro. Foi sob essas condições que Luís descobriu a gravidez: “Naquele dia tudo se tornou claro, a suspeita que tive na rua se confirmou. Marina entrou no banheiro e esteve uns minutos em silêncio, despindo-se com lentidão. Os movimentos dela eram tão vagarosos que eu os percebia a custo. Era preciso adivinha-los. Assou-se e lavou as mãos na torneira. – Virgem Nossa Senhora!” (RAMOS, 2000, p.135). Nesse caso, o narrador não vê a personagem, é preciso adivinhar seus movimentos e a ação é percebida pelo leitor à medida que vai se desenhando – com dificuldade – na imaginação do observador que se esforça para materializá-la e torna-la real. Uma vez que não existe mais a visão direta do narrador, os acontecimentos estão agora subordinados a uma terceira mediação: à imaginação de Luís da Silva que procura escapar à interferência da parede, que por sua vez surge como um embaraço entre ele e Marina.

Enquanto tortura a si mesmo diante da possibilidade de concretização de suas suspeitas, Luís percebe a chegada de d. Adélia e é através de *ouvir* a conversa das duas que vem a certeza que ele procurava evitar:


- Coitadinha! Não via, não sabia. Tão inocente! Agora já sabe. Pois é. Escangalhada, com um filho na barriga. Não faça essa carinha de santa não. É o que lhe digo. Estou mentindo? Arrombada, com um moleque no bucho. Não quer ouvir não? Tape os ouvidos. - Cale a boca, Marina, gaguejou d. Adélia, tremendo. Me respeite, Marina. Esta ordem bamba pareceu-me ridícula e despropositada, mas produziu um efeito que me espantou: Marina deitou água na fervura. Virei d. Adélia por todos os lados e não achei que ela fosse digna de respeito. Nem de respeito nem de ódio. (...) Marina continuava a chorar. D. Adélia queixava-se baixinho. É estranho que elas não houvessem aludido uma única vez a Julião Tavares. Nenhuma referência àquele patife. Era o que me espantava quando saí do banheiro, já muito tarde. Nesse dia faltei ao ponto. (RAMOS, 2000, pp. 138-139)

Diante da constatação da gravidez, o estatuto crítico do narrador cede espaço para uma mudança na voz narrativa que viabiliza uma espécie de compaixão diante das misérias experimentadas pelas personagens periféricas. Resultado dessa identificação é que a presença do autor pode ser percebida na medida em que o narrador absolve d. Adélia de sua responsabilidade pela desgraça da filha, baseando-se nas experiências que a transformaram em instrumento da exclusão social e da marginalização econômica.



Se na passagem acima o narrador utiliza o recurso da especulação para chegar a imagens concretas sobre a gravidez, no “capítulo” em que Marina pratica o aborto ele conduz essa operação ao seu limite, sujeitando a narrativa literária ao princípio temporal da simultaneidade, a partir da técnica do entrelaçamento por alternância do discurso que, segundo Benedito Nunes, acontece “quando um episódio é interrompido no momento culminante, de modo a criar-se a expectativa de sua continuidade” (NUNES, 199, p.51). Descobrir Marina grávida causou um efeito devastador em Luís da Silva. Incomodava-o a resignação das duas mulheres, isentando Julião Tavares de suas responsabilidades. Na sua visão, as duas foram julgadas e absolvidas, porém Julião Tavares deveria morrer. Depois que o rival deixara de frequentar a casa vizinha a obsessão de Luís recrudescceu: “qualquer ausência de Marina me trazia a suspeita de que os dois iam encontrar-se. Tomava o chapéu e acompanhava-a, escondendo-me, encostando-me às paredes, receando que a espionagem fosse descoberta” (RAMOS, 2000, p.154). Foi seguindo a moça que o narrador descobre os planos para abortar o filho. Nesse esquema de perseguidor e perseguida, o tempo é manipulado de modo que imagens do real e do imaginado são intercaladas com o objetivo de sustentar a atenção do narrador e manter a atmosfera de suspense em torno do que acontece com Marina dentro da casa de d. Albertina. Nesse plano, a narração de Luís da Silva percorre duplo itinerário. O primeiro é pelo percurso do real que reside na construção irônica de um espaço onde sobejam pobreza e miséria ao lado de uma perspectiva esteticamente mal configurada de revolução. A ironia do narrador se consuma no reconhecimento de que o bairro que abriga a casa de d. Albertina é palco também para a dramatização do conflito dos pobres que, alheios ao processo de conscientização política e social, se enclausuram na marginalização, creditando à ordem natural das coisas a prática da injustiça social. O outro se concentra na análise que o narrador faz do caráter de d. Albertina. Uma vez que não tem acesso ao interior da casa – nem mesmo através das paredes – ele radicaliza a sua natureza especulativa e assume que o estatuto literário da verdade, naquela ocasião, é incapaz de fornecer uma visão totalmente objetiva dos fatos narrados. O resultado disso é que surgem duas Albertinas, uma boa e carinhosa, e outra impaciente e grosseira.

4. Considerações finais.



Uma vez que Marina rompe o noivado e passa a se relacionar com outro homem superior a ele em todos os aspectos, Luís entra em um estágio de ruminar a sua desventura utilizando como matéria a oposição do sucesso de Julião Tavares e a mediocridade de sua própria existência. Este homem gordo e falante é o responsável por sua desgraça psicológica e social, e é para ele que Luís passa a dedicar os seus dias, à espreita, vigiando, perseguindo no escuro os seus passos. Dessa forma se estabelece nesta relação uma dialética do ressentimento: Luís vislumbra a anulação de Julião Tavares, mas é a existência do rival que faz com ele adquira a consciência de sua própria condição submissa. Ele deseja a sua destruição, mas ao mesmo tempo quer ocupar o seu lugar.

Julião Tavares surge como uma figura usurpadora que, não obstante possuir tudo o que ele deseja, rouba-lhe também a única possibilidade de felicidade. Marina era a oportunidade de começar uma família, de superar o estigma do fracasso que a antiga ordem imprimira em sua história. O casamento para ele era o reconhecimento do triunfo naquela nova situação. A aparição de um rival tão influente e poderoso pontua a derrota em várias circunstâncias. Nesse sentido, o assassinato de Julião Tavares é resignificado. Não é apenas a eliminação do rival que lhe roubou a mulher, pondo termo aos planos de casamento; é também a destruição de um representante da ordem social que é responsável pela impossibilidade de superação das iniquidades sociais e que mantêm a classe a que pertence ele, Luís da Silva, em uma condição de imutabilidade. Entretanto, o assassinato não altera a ordem estabelecida. Perto de um capitalista que fala alto, que se julga dono do ambiente e que ocupa um grande espaço ele continua sendo “uma criaturinha insignificante, um percevejo social, acanhado, encolhido para não ser empurrado pelos que entram e pelos que saem”. (RAMOS, 2000:25).

Dessa forma, seguindo as pistas que foram deixadas durante a análise, chegamos à constatação de que a posição que ocupa a mulher pobre é quase sempre degradada, vista como serviçal, reprodutora que garante a continuidade da descendência e, no limite, produto que satisfaz a luxúria do homem. Assim, Marina está inserida em uma classe social, ainda em formação, que vagueia entre a herança do passado e a manifestação inescapável do presente, enclausurada entre a possibilidade de um maior

retrocesso e o desejo de ascensão. Na felicidade transitória presente na maquiagem e nas joias que usa, e na esperança irônica de d. Adélia de que a filha poderá ter uma vida melhor, estão cravados os símbolos do duvidoso, do desejo por uma prosperidade minguada, simulacro da prosperidade dos ricos e prova de quanto esse desejo violenta os pobres, porque sinaliza a repulsa e a negação de sua condição social.

Referências Bibliográficas

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

BUENO, Luís. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: Editora Unicamp; Edusp, 2006.

CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção*. In: Revista USP, nº 53, março-maio/2002.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

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

PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1979.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

_____. *Linhas Tortas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1989.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

_____. *Nacional por Subtração*. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.



DÉBORA GÁRCIA: POESIA E LUTA FEMINISTA - “A NEGRA QUER FALAR, SUA CONDIÇÃO DENUNCIAR”.

Juliana Cristina Costa (UFJF)¹

Resumo:


Este artigo visa analisar dois poemas de Débora Garcia, “Alforria” e “Academia”, presentes no livro *Coroações* (2014) a partir da noção de poesia enquanto discurso capaz de emitir enfrentamentos ideológicos, constituindo uma luta simbólica, que utiliza da denúncia e reflexão do sujeito sobre si e do que estar em seu entorno social.

Palavras-chave: Luta feminista negra; direito a voz; relações raciais, literatura negra brasileira.

Ao se pensar a escrita feminina no Brasil, lembra-se do pioneirismo da escritora maranhense Maria Firmina dos Reis, mulher e negra, que no século XIX inseriu na escrita literária questões ligadas a realidade da população negra submetida ao regime escravocrata. Se for observada a historiografia literária será visível a escassez da presença feminina, mais escassa ainda a presença feminina negra. A categoria mulher não é uma categoria uniforme, pensá-la através da interseccionalidade possibilita uma melhor compreensão acerca dos femininos. A relação gênero e raça em um contexto social marcado pelo racismo estrutural sócio-historicamente construído permite pensar que a hegemonia racial da branquitude interfere nas percepções acerca do feminino, sendo que - como diz Angela Davis em *Mulheres, raça e classe* (2016) - no período da escravidão as mulheres negras eram consideradas desprovidas de gênero pelos senhores escravocratas.

A poesia contemporânea negra está sendo configurada por diversas vozes que através da escrita esboçam como se dá a interação de sujeitos negros com o mundo social, este que é marcado por relações assimétricas de poder e também permeado de ideologias que fomentam desigualdades como a racial e a de gênero, por exemplo. A escrita de mulheres negras também se apresenta plural, sendo os textos literários das mesmas manifestando temáticas acerca da experiência de quem possui uma dupla condição, o de mulher e negra, como expressou Conceição Evaristo em “Gênero e etnia: uma escrevivência de dupla face” (2005), onde a escritora e crítica literária também manifesta

¹ Mestranda em Estudos literários na Universidade Federal de Juiz de Fora, graduada em Letras/Literaturas pela Universidade Federal de Viçosa. Contato: jucostalettras@gmail.com



que a maioria das representações literárias da mulher negra ainda é embasada na escravidão.


As representações literárias realizadas por mulheres negras sobre o seu universo de experiência rompem com os estereótipos, tanto raciais como os de gênero, e também demonstram que textos femininos negros contemporâneos promovem uma reescrita do feminino a partir do evidenciamento das problemáticas que envolvem as relações raciais. A palavra se torna instrumento de luta e de denúncia para estas mulheres e um modo de romper com os mecanismos de silenciamento que por muito tempo impossibilitou a manifestação de uma diversidade de vozes na esfera discursiva da sociedade. A escritora Miriam Alves em um famoso poema publicado na antologia *Ogum's Toques* (2014) expressa “ Eu falo/ a minha fala é um falo/ que atravessa suas certezas culturais. Em um jogo de sentidos, “fala” e “falo”, trata da potencialidade do ato de falar, do discurso, para o questionamento das noções cristalizadas que envolvem cultura e sociedade.

A partir da análise de dois poemas de Débora Garcia, “Alforria” e “Academia”, presente no livro *Coroações* (2014) este artigo visa demonstrar e analisar a construção poética como ato de luta, resistência, sendo a palavra poética, ou não, uma possibilidade de ser, como diz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas* (2008) ao expressar que “falar é existir absolutamente para o outro”, o que pode ser complementado com o que diz a intelectual e ativista Audrey Lorde (1977) acerca de transformar o silêncio em linguagem e ação promovendo um processo de auto-revelação. Sendo assim, as escritas tanto de Débora Garcia como de outras escritoras negras se tornam enfrentamento epistemológico de processos de silenciamento e exclusão social. Com a palavra muitas mulheres negras promovem pela poesia uma luta simbólica que é ao mesmo tempo cognição, ato criativo e ato político.

Em *Poesia negra no modernismo* (2003) Benedita Gouveia Damasceno expressa que

Apesar das inúmeras tentativas da prática e teoria literária modernas para isolar a obra de arte de seu contexto sócio-cultural, à procura de sua especificidade, pode-se dizer que toda obra literária traduz de forma mais ou menos sutil, as manifestações da vida social. (DAMASCENO, 2003, p.11)

A partir deste excerto é possível compreender que escritores e escritoras são sujeitos sociais, sendo assim podem ou não reproduzir determinadas ideologias as quais estão



imersos na vida social. Em *Literatura negro-brasileira* (2010) Luiz Silva Cuti considera a “literatura como reflexo e reforço das relações tanto sociais como de poder”. O que possibilita entender o porquê da literatura durante muitos anos não ter proporcionado a visibilidade de escritores dissonantes do perfil hegemônico da sociedade.


Na contemporaneidade, embora haja uma diversidade de vozes no espaço literário, ainda se observa majoritariamente o reconhecimento de um restrito perfil, homens e brancos, como é apresentado por Regina Dalcastagnè no artigo “Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira” (2008). A literatura negra brasileira tem como uma de suas funcionalidades a denúncia do racismo internalizado nas relações cotidianas, entretanto não se restringe a isto, manifesta-se também como mecanismo de desnaturalização das ideologias que desumanizam os sujeitos negros, apresenta a multiplicidade dos aspectos das subjetividades.

A poesia negra tem em si o conceitual. Pode ser vista através da concepção de poético do teórico argentino Daniel Link apresentada por Celia Pedro e Ida Alves na apresentação do livro *Poesia Contemporânea: Voz, imagem, materialidades* (2016): “o poético como embate com os limites da subjetividade, da cultura, da história, nelas abrindo espaço para o enigmático e monstruoso, isto é, para o que desafia a formas institucionalizadas de nomeação e hierarquização”, isto é, um poético longe de servir a ordem social dominante.

No livro *Coroações* (2014) é possível observar estes aspectos, a temática é diversificada: amor, intelectualidade, luta, melancolia/tristezas, metalinguagem, por exemplo. O primeiro poema em análise, “Alforria” encontramos na primeira estrofe o seguinte:

Minha poesia se libertou
Não quer mais usar espartilho e meia fina
Exigências do opressor (GARCIA, 2014, p.70)

Nestes versos, a poesia se torna sujeito feminino, pode-se observar a recusa do padrão de feminilidade imposto através da metáfora do “espartilho e meia fina” que ainda permite compreender que a poesia proposta não busca agradar o sistema segregador sexista e machista. Na segunda e terceira estrofes observa-se que a poesia é colocada como aquela que deseja realizar condutas comumente associadas ao masculino, por



exemplo, soltar pipas e brincar de bolas de gude. Ainda na segunda estrofe observa-se o seguinte verso “ quer percorrer páginas jamais percorridas”, que possibilita remeter a educação das mulheres que em alguns séculos era direcionado a concepção masculina da feminilidade, longe de ser uma educação pautada para o desenvolvimento intelectual da mulher, mas para a restringir ao ambiente doméstico. Estes versos também fazem referência a leitura, evidenciando que o acesso a uma diversificada produção intelectual ou literária não ocorre de modo igualitário na sociedade.

Na quarta estrofe é possível perceber a reflexão sobre o gênero e o racial:


Minha poesia saiu da alcova
Revelou os meus segredos
Se olhou no espelho
Viu a cor do seu traço
A textura de suas vírgulas (GARCIA, 2014, p.70)

O espaço privado se tornou por muito tempo o espaço destinado as mulheres, quando nos versos acima é manifestado que a “poesia saiu da alcova”, demonstra que a poesia feminina começa a falar do espaço público. E a poesia tem cor, como as peles tem que escreve, e seus elementos tem textura, como os cabelos; há também nestes versos a questão da autocontemplação, o autoconhecimento do sujeito sobre si mesmo como ato de tomada de consciência de si e do mundo. Na quinta estrofe é apresentado

Foi a macumba e descobriu seu axé
Na biqueira, viu a vida real
Na leitura, descobriu mundo
Devorou conhecimentos (GARCIA, 2014, p.70)

Nestes versos observa-se a religiosidade e a questão do saber. A poesia colocada como algo que necessita de conhecimentos, tanto os adquiridos pela experiência como os que estão presentes nos livros. Há também a referência a “biqueira”, gíria urbana que se refere a “boca de fumo”, ponto de vendas de drogas, espaço presente nas periferias. “Macumba”, “biqueira”, “leitura” são termos apresentados como espaços, o físico e o simbólico se misturam. No último verso da referida estrofe, pode-se observa a questão da antropofagia cultural durante o processo de aquisição de conhecimento.

Na sexta estrofe ocorre a crítica a tradição eurocêntrica da escrita, a poesia é aquela que



Deixou de ser uma poesia deslumbrada
Cheia de perfumarias
Com grilhões de métrica e rimas (GARCIA, 2014, p.70)

Há menção das regras estruturais do poema que por muito tempo eram vistas como indicadores de um “bom” poema e até mesmo como elementos indispensáveis deste gênero literário, nos versos acima estas regras são comparadas a “grilhões”, isto é, correntes as quais o poema era submetido.


No segundo poema, “Academia”, pode-se observar já no título ao que se refere. Na primeira e na segunda estrofes fala da mulher negra e da religiosidade afro. A partir da terceira estrofe realiza uma crítica ao espaço acadêmico como que realiza a valoração da cultura negra apenas como forma de entretenimento, não sendo fornecida o reconhecimento da mulher negra em uma posição de fala, voltada para intelectualidade, por exemplo, como é manifestado na quarta estrofe apresentada a seguir:

A negra quer falar
Sua condição denunciar
Ela sabe argumentar,
Questionar, responder
Ações afirmativas defender (GARCIA, 2014, p.83)

A fala é representada como algo importante para dá visibilidade ao ponto de vista do sujeito negro acerca de questões que o envolve e também de manifestação da intelectualidade. Se observa o desejo pela fala e do debate público das ideias como possibilidade de denúncia no espaço acadêmico. Nos versos acima, há a referência as ações afirmativas que possibilitaram a inclusão de pessoas pobres, negras e indígenas no ambiente universitário, o que fornece a inserção dos mesmos em espaços construtores de discurso como o é a academia.

Na quinta estrofe se apresenta:

Gira roda
Roda gira
O salão esvaziou-se
Na academia (GARCIA, 2014, p.70)




O salão pode remeter aos salões burgueses do século XVIII e XIX onde a elite se reunia para desenvolver as conveniências e alianças políticas, um espaço restrito e majoritariamente branco que no poema é assemelhado ao espaço acadêmico, isto é, o que era os salões no passado se transformou na academia, uma crítica relevante já que muito vem se discutindo sobre o caráter branco das bases epistemológicas que constituem as grades curriculares de cursos superiores.

Os versos finais expressam que “cultura negra/ Entretenimento é.”, de forma afirmativa, transforma o que foi apresentado na terceira estrofe como uma pergunta em uma afirmação, enfatizando a crítica que realiza acerca da cultura negra e o espaço acadêmico. Débora Garcia com uma ironia sutil e com um jogo de sentidos, como faz com a palavra “gira”, enquanto parte da religiosidade ou como movimento das coisas, possibilita uma reflexão que envolve o sujeito negro em diferentes espaços (acadêmico ou terreno, por exemplo).

Os dois poemas analisados demonstram uma faceta da poesia negra, compreendendo-se neste artigo que sejam vastas as possibilidades de percepção do texto literário negro, apresenta a representação literária do sujeito enquanto subjetividade e coletividade, denuncia ao mesmo tempo que realiza uma reflexão de si mesmo em diálogo com o que está socialmente entorno. Ambos os poemas têm em comum a questão da intelectualidade e a denúncia, feita mais explicitamente no segundo poema. O livro *Coroações* (2014) consiste no primeiro livro da escritora Débora Garcia, intenso no seus dizeres fornece ao campo da literatura brasileira

A tessitura poética apresentada neste poema permite inserir a escrita de Débora Garcia no espaço das lutas feministas, entretanto a partir da perspectiva interseccional, isto é evidenciado mais a fundo nos versos “ a negra quer falar sua condição denunciar” presente no poema “Academia”. A poesia enquanto ato de fala pode ser visto como uma possibilidade reivindicatória muitas vezes compreendida como ato meramente político, e não como uma junção na estética literária de uma voz política que eu ao mesmo tempo estética. Nenhuma linguagem é neutra, pelos usos lexicais ou construções sintáticas diz muito, este caráter ideológico do texto literário não é algo que se manifesta apenas nos textos produzidos por aqueles considerados parte de minorias sociais. Pensar que toda literária pode ser visto como um panfleto de uma época e um contexto social é entender que a literatura utiliza como principal matéria prima a língua, esta que é uma construção



social e histórica. Na simbologia das coroações, remetendo a religiosidade, Débora Garcia constrói sua primeira obra se inscrevendo no espaço literário através de uma poética potente. Dessas “coroações”, ainda se tem muito o que cogitar e da reflexão referente a poética-mulher ou da mulher com seu poema, muito de sua voz para ouvir.

Referências bibliográficas

CARNEIRO, Sueli. *A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser*. Feusp, 2005. (Tese de doutorado)

CUTI, Luiz Silva. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, v. 31, p. 87-110, 2008.

DAMASCENO, Benedita Gouveia. *Poesia negra no modernismo brasileiro*. Campinas-SP: Pontes, 2003.

EVARISTO, Conceição. *Gênero e etnia: uma escrevivência de dupla face*. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liana (org.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, Editora universitária UFPB, 2005.

GARCIA, Débora. *Coroações: Aurora de poemas Débora Garcia*. São Paulo: Edição da autora, 2014.

PEDROSA, Celia. ALVES, Ida. *Poesia contemporânea: Voz, imagem, materialidades*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

**O PAPEL DA EDUCAÇÃO FEMININA E O CERCEAMENTO DA
LIBERDADE DA MULHER EM MARIA BENEDICTA BORMANN/DÉLIA E
CAROLINE VON WOLZOGEN**

Juliana Oliveira do Couto (UERJ)¹


Resumo: Na Alemanha, na virada do século XVIII para o XIX, e no Brasil, entre os séculos XIX e XX, imperava, em meio à ascensão e consolidação da burguesia, um regime patriarcal que ditava os critérios de “feminilidade” e “virtude” e relegava às meninas uma educação superficial, se comparada à dos meninos. No cerne dos romances *Agnes von Lilien* e *Lésbia*, de Caroline von Wolzogen e Maria Benedicta Bormann (pseudônimo Délia), respectivamente, encontra-se a questão da educação feminina no período e o cerceamento da liberdade das mulheres provocado pelas convenções sociais. O presente trabalho destina-se, portanto, à análise destes fatores na forma como comparece no discurso literário de Délia e Caroline von Wolzogen.

Palavras-chave: Feminino; Lésbia; Agnes von Lilien; Délia; Caroline von Wolzogen

A produção de Caroline von Wolzogen situa-se na Alemanha da virada do século XVIII para o XIX ao passo que os escritos de Maria Benedicta Bormann – que adotou o pseudônimo Délia, fato comum em um período no qual a aceitação de obras de autoria feminina não era recorrente (TELLES, In PRIORE, 2004, p. 431) – vieram a lume no Brasil entre os séculos XIX e XX. As obras destas autoras, cronologicamente distantes, se aproximam no que se refere às condições nas quais a escrita feminina estava circunscrita em ambos os países nos períodos em questão. O nascimento e propagação do romance – ocorrido em um momento de reconfiguração social por conta da ascensão da burguesia – ecoou em terras brasileiras um século mais tarde, o que justifica a proximidade das problemáticas abordadas nas obras de autoras separadas pelo tempo.

O romance *Agnes von Lilien*, de Caroline von Wolzogen veio a lume entre 1796 e 1797 em edições da revista *Die Horen*, de seu cunhado Schiller. A obra, publicada anonimamente, não despertou suspeitas acerca de sua autoria feminina. *Agnes* é um romance sobre a virtude, – que compreende o peso dos sacrifícios individuais em prol do bem coletivo – a *Bildung* (educação) feminina – restrita, se comparada à masculina – e a impossibilidade de conciliação entre impulsos do eu e demandas do mundo, ou melhor, das convenções sociais (o que alude à questão da abnegação ante às exigências do coletivo). A obra é narrada em primeira pessoa e entrecortada por cartas, que fazem as vezes de *flashbacks*.

¹ Graduada em Letras (UERJ), Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ). Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ).




Já o romance *Lésbia*, de Maria Benedicta Bormann/Délia esteve ao alcance dos leitores a partir de 1890, embora tenha sido escrito seis anos antes. A obra é narrada em terceira pessoa e pauta-se no amadurecimento de Anabela/Bela, que posteriormente adota a alcunha Lésbia ao iniciar-se na carreira literária – o que remete à personalidade da própria autora. O romance é pleno de questões pertinentes à condição de mulher, que ainda evocam grandes questionamentos nos dias atuais: a educação feminina, o espaço cedido à voz feminina no campo profissional (principalmente no meio artístico), a tentativa de calar a mulher letrada, a moral como disfarce e a marginalização da mulher na sociedade.

Embora haja a distância de quase um século entre as produções de Délia e Caroline von Wolzogen, no cerne das obras aqui analisadas encontra-se a mesma problemática: a educação (ou *Bildung*) feminina. Vale ressaltar que, conforme exposto anteriormente, há diversas nuances a explorar em ambas as obras, mas, a fim de evitar uma abordagem exaustiva dos romances, este trabalho enfocará prioritariamente nesta questão.

As condições da educação feminina nos períodos que correspondem à produção de Caroline von Wolzogen na Alemanha e de Délia no Brasil, estão atreladas a um modelo que relega às meninas um saber inferior ao oferecido aos meninos. De acordo com o pensamento em voga, seria necessário educar as meninas para ocupar a posição social que lhes seria cabível: a de esposa e mãe dedicada. A educação feminina se voltava, portanto, a um “saber social” (PERROT, 2007, p. 93). O acesso a um saber erudito seria contrário à vocação feminina, pois não se esperava das mulheres o desempenho de papéis sociais que exigissem um alto nível de instrução. Na realidade, não era desejável que mulheres desempenhassem tais funções. Seria necessário, portanto, manter o intelecto feminino passos atrás do masculino para que o “perigo” da instrução feminina não afetasse negativamente os papéis sociais relegados aos sexos, afinal, “uma mulher culta não é uma mulher” (Ibidem). A questão da educação feminina superficial está descrita em *Agnes* através das palavras da condessa Amalie, ao narrar a educação que sua família lhe ofereceu, em contraposição à educação esmerada recebida por Agnes:

Meu pai vivia às voltas com seus negócios. Os meus irmãos deixou aos cuidados de um prudente preceptor. A educação das filhas relegou ele à mãe, que, por sua vez, nos deixou aos cuidados de uma velha francesa, que sequer coração ou cabeça tinha e nos tratava como bonecas, com as



quais brincava de acordo com seu humor ou as atirava em um canto (WOLZOGEN, 2012, p. 138 – tradução nossa).²

No que se refere à educação de Agnes, logo no início do romance é descrito o zelo com o qual seu pai adotivo tratava da questão:

Tive algumas horas de aprendizado, que visavam à minha habituação ao trabalho regular. Mas, naquele tempo, era-me imperceptível o fato de meu pai se ocupar ao longo de todo o dia com minha educação (Ibidem, p. 5 - tradução nossa).³

A construção de ambas as personagens, no que concerne ao acesso à educação, transparece, portanto, a discrepância entre a formação regular das meninas do século XVIII e a instrução excepcional à qual a protagonista de Wolzogen teve acesso.


Já Délia aponta em passagem de seu romance a passividade feminina ante as opressões sofridas como consequência de uma educação limitada e cerceadora, fruto de uma sociedade criada *por* homens e *para* os homens. Educação esta que pode até mesmo provocar um preconceito advindo das próprias mulheres contra aquelas que se recusam a aceitar os padrões que a sociedade lhes impõe:

Entre nós [brasileiros] o preconceito e o atraso relegam a mulher, colocam-na sempre em segundo plano, aceitando ela paciente esse papel secundário por falta de cultura, ou por flexibilidade de ânimo, ou por efeito de educação, ou para não incorrer em singularidade. Infeliz, porém, da que tenta fugir à essa praxe; tem contra si, primeiramente as próprias mulheres, movidas pela inveja, pelo ciúme ou por qualquer mesquinharia; depois, todos os homens, mordidos pelo despeito e indignados com a infração desse *soi-disant* [suposto] direito de supremacia, criado para seu exclusivo proveito (BORMANN, 1998, p. 98).

Délia e Caroline von Wolzogen ousaram, portanto, elevar suas vozes em um período no qual as pretensões intelectuais femininas não somente eram mal vistas como desencorajadas. A ignorância era tida por muitos, inclusive, como “parte da imagem de feminilidade” (VASCONCELOS, 2007, p. 128). Imagem esta, minuciosamente construída através do cerceamento da liberdade feminina, viabilizado pelas rígidas regras sociais criadas com o intuito de difundir o papel de “mulher virtuosa” (Ibidem). As

² No original: Mein Vater lebte in seinen Geschäften. Meine zwey Brüder hatte er einem verständigen Hofmeister übergeben, die Erziehung der Töchter überließ er der Mutter, und diese übergab uns einer alten Französin, die weder Herz noch Kopf hatte, und uns als Puppen behandelte, mit denen sie nach Laune spielte, oder sie in Winkel warf.

³ No original: Ich hatte einige Lehrstunden, um mich an regelmäßige Arbeit zu gewöhnen; aber mir damahls unbemerkbar war mein Vater, während dem ganzen Lauf des Tages, mit meiner Bildung beschäftigt.



autoras em questão não somente arriscaram-se no meio literário como transpuseram para suas obras questões cruciais ao papel da mulher na sociedade e aos seus direitos como cidadãs. Agnes e Lésbia, guardadas as distinções entre as personagens, são mulheres que receberam uma educação acima da média e, por esta razão, percebem as amarras impostas às mulheres de seu tempo. Embora o tom das protagonistas seja diverso, – a voz de Agnes é mais amável, à medida que a expressão de Lésbia é mais ácida – há uma convergência no que se refere ao cerne da problemática educacional feminina.


No que tange à formação das meninas brasileiras do século XIX, é possível observar claramente o papel secundário que esta exercia, se comparada à educação concedida aos meninos, no relato da exploradora americana Elisabeth Agassiz⁴:

[...] no Brasil, pouco se cuida da educação da mulher; o nível da instrução dada nas escolas femininas é pouquíssimo elevado; mesmo nos pensionatos frequentados pelas filhas das classes abastadas, todos os professores se queixam de que se retiram as alunas justamente na idade em que a inteligência começa a se desenvolver. A maioria das meninas enviadas à escola aí entram com a idade de sete ou oito anos; aos treze ou quatorze são consideradas como tendo terminado os estudos. O casamento as espreita e não tarda em tomá-las (AGASSIZ, 2000, p. 435).

Corroborar-se, portanto, o intento de oferecer às meninas brasileiras, – assim como ocorria com as europeias – uma educação superficial, destinada a um saber que as guiasse socialmente, não intelectualmente, já que o grande objetivo feminino deveria ser, sem exceção, a vida doméstica, isto é, o papel de mãe e esposa zelosa.

É importante destacar na escrita de Délia ademais, ecos das ideias de outra importante escritora brasileira dos séculos XIX/XX: Nísia Floresta, – pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto (1810-1885) – uma das primeiras brasileiras a se posicionar ante à opressão sofrida por seu sexo e responsável por trazer ao Brasil ideias igualitárias que circulavam em solo europeu, como a tradução da obra *Woman not inferior to man* (1739), assinada por Sophia, cuja real autoria nunca se confirmou. Na realidade, Nísia acreditava realizar a tradução da célebre obra *Reivindicação dos direitos da mulher* (1792), de Mary Wollstonecraft, o que revela a precariedade do trânsito de ideias no Brasil do século XIX, recém libertado de sua condição de colônia de Portugal (MORAES,

⁴ Elisabeth e seu marido, Jean Louis Agassiz, viajaram pelo território brasileiro entre 1865 e 1866 registrando em seus escritos suas impressões acerca do país. Seus relatos em conjunto estão contidos na obra intitulada *Viagem ao Brasil: 1865-1866* (Senado Federal, Conselho Editorial, 2000).



In: WOLSTONECRAFT, 2016, p. 14). O resultado desta tradução é a obra *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* (1832). Cabe acrescentar que, de qualquer modo, a autora não deixou de disseminar as ideias da inglesa, já que a questão do direito feminino à educação figurou com um dos pontos centrais de sua crítica:

[...] se nós gozamos as mesmas facilidades e se nos permite, como a eles [os homens], entregar-nos ao estudo, não se pode duvidar que nós avançaríamos pelo menos em igual passo, nas ciências e em todos os conhecimentos úteis.

Não pode ser, portanto, senão uma inveja baixa e indigna, que os induz a privar-nos das vantagens a que temos de um direito tão natural como eles. O pretexto que eles alegam é que o estudo e as ciências nos tornariam altivas e viciosas; mas esse pretexto é tão desprezível e extravagante e bem digno do seu modo de obrar (FLORESTA, In: DUARTE, 2010, p. 91-92).


Wollstonecraft, por sua vez, afirma que,

[...] se a Razão oferece sua sóbria luz, se as mulheres são realmente capazes de agir como criaturas racionais, que não sejam tratadas como escravas nem como animais que, submetidos ao homem, dependem da sua razão; mas, ao contrário, cultivem sua mente, deem a elas o limite sublime e salutar dos princípios e deixem que alcancem a dignidade consciente, sentindo elas próprias que dependem apenas de Deus (WOLLSTONECRAFT, 2016, p. 58).

No que concerne à posição das escritoras em solo germânico, nota-se um severo refreamento da circulação de ideias emancipatórias, o que justifica a apresentação da problemática do acesso feminino à educação em um tom não incisivo em Wolzogen. Conforme Wolfgang Beutin,

Foi a *Empfindsamkeit* [Sentimentalismo] e a moda do romance epistolar que proporcionaram uma participação mais intensa das mulheres no processo literário, na segunda metade do século XVIII. [...] [As autoras] tiveram de sacrificar muitas vezes as suas exigências emancipatórias e estéticas – pressionadas por considerações económicas – e produzir uma mercadoria ideologicamente neutra para o mercado literário. Frequentemente, as mulheres reproduziam a imagem feminina reaccionária [sic] dos autores masculinos. Tinham grande dificuldade em se libertar, enquanto autoras, da imagem que lhes havia sido fixada pelo discurso masculino dominante, segundo o qual a dignidade das mulheres residia antes de mais em “não ser conhecidas” e a sua única felicidade “no respeito pelo marido” e “na felicidade da sua família” (Rousseau) (BEUTIN, 1993, p. 272).

Retomando as figuras centrais dos romances em questão, vale ressaltar ainda um fator importante que distingue as personagens: a altura da vida na qual se encontram, o que colabora para a distinção de tom entre a fala de Agnes e a de Lésbia. A protagonista



de Caroline von Wolzogen é muito jovem e se encontra às voltas com os obstáculos impostos ao seu primeiro e grande amor, o que justifica sua ingenuidade e amabilidade ante as adversidades. Já a personagem principal de Délia é uma mulher madura, que muito se desapontou amorosamente e possui uma carreira consolidada (apesar de todos os dissabores advindos do preconceito em relação à escrita feminina), o que legitima o seu amargor. Agnes externa suas impressões, portanto, calcada em sua pouca vivência, enquanto Lésbia tece suas observações do alto de sua experiência.


De acordo com Agnes, logo no princípio de sua trajetória no romance, a chave para uma vida apoiada na integridade é justamente uma educação que ofereça amplos conhecimentos e, desse modo, incentive o desenvolvimento de um senso crítico, que guie os indivíduos rumo a escolhas acertadas. Ao longo das adversidades que a vida lhe impõe ao longo do enredo, a protagonista constata a existência de todo um mundo de convenções sociais que impossibilitam uma vida pautada apenas na própria razão, fato com o qual Lésbia há muito já havia se familiarizado.

Pode-se afirmar, portanto, após esta breve exposição, que os escritos de Délia e Caroline von Wolzogen constituem um retrato das mulheres de seu tempo: limitadas a uma educação superficial e à mercê não somente dos preconceitos dos homens como dos pré-julgamentos de seus pares. Muito há a se explorar nos romances em questão, mas, a fim de apresentar uma exposição concisa, o aprofundamento deste e de outros vieses das obras pode ser explorado em um esclarecimento futuro.

Referências bibliográficas

AGASSIZ, Jean Louis Rodolph; AGASSIZ, Elisabeth Cary. *Viagem ao Brasil: 1865-1866*. (pp. 435-439) Trad. Edgar Sússekind de Mendonça. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/sf000071.pdf>>, acesso em 02/07/2016.

BEUTIN, Wolfgang et al. *História da literatura alemã: das origens à atualidade*. Trad. Anabela Mendes; Fernanda Gomes; Manuela R. Sanches; Maria Assunção P. Correia; Teresa Cadete. Lisboa: Cosmos, 1993. v. 1.



BORMANN, Maria Benedita Câmara (Délia). *Lésbia*. 1ª. Ed. 1890. Introdução de Norma Telles. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.

DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me4711.pdf>, acesso em 02/07/2016.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo, Editora Contexto, 2007.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In PRIORE, Mary del (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2004.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; FAPESP, 2007.

WOLZOGEN, Caroline von. *Agnes von Lilien*. Altenmünster: Jazzybee Verlag Jürgen Beck, 2012. Disponível em: file:///C:/Users/Samsung/Downloads/Agnes_von_Lilien.pdf, acesso em 07/03/2016.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicação dos direitos da mulher*. Trad. Ivania Pocinho Motta. São Paulo: Boitempo, 2016.

INTEGRAÇÃO E INTEIREZA: PERSONAGENS PARENTEANAS EM PLENIFICAÇÕES DE SER

Lílian Almeida de Oliveira Lima (UNEB)¹

Resumo: O presente artigo pretende pôr em evidência representações femininas que assumam um olhar cujo foco está no conhecimento profundo de si, na lógica de integração consigo e com o(s) que estão em volta. O percurso que se pretende fazer, remete a dois encontros: o primeiro, com o próprio eu, interno; o segundo, com o outro, externo, amoroso, a partir das partes *Viagem ao redor do divã* e *O colar de coral* do livro *A casa e as casas* (1996). As discussões assentam-se sobre as bases da pesquisa bibliográfica e dialogarão com as ideias de Carl Gustav Jung sobre individuação, com o imaginário apresentado por Gilbert Durand, com a concepção de “emocionar” estabelecida por Humberto Maturana, entre outros nomes que contribuem para pensar a relação entre homens e mulheres.

Palavras-chave: Gênero; representação feminina; Helena Parente Cunha; integração.

A presença marcante de personagens femininas e a problematização desse universo, abalando estruturas e padrões hegemônicos, é traço forte da produção narrativa da escritora Helena Parente Cunha. Todavia, no presente artigo, ponho em evidência representações femininas que assumem um aspecto diferenciado dentro do cenário das personagens parenteanas, através de um olhar cujo foco está no conhecimento profundo de si, na lógica de integração consigo e com o(s) que estão em volta. O percurso que faço aqui remete a dois encontros: o primeiro, com o próprio eu, interno; o segundo, com o outro, externo, amoroso.

Publicado em 1996, *A casa e as casas*, é um livro com quatro distintas habitações ou partes: a primeira, *A casa é a casa*, diz de lugares, situações de pertencimento, vinculações; a segunda, *Viagem ao redor do divã*, apresenta a casa interna, os vãos da memória e a psiquê; em *O colar de coral* a morada se faz no encontro com o amor, enquanto em *Hora de fogo*, inexistente abrigo sob o abuso de poder e as violências várias. Me dedico a *Viagem ao redor do divã* e *O colar de coral*, textos em prosa com alta voltagem poética.

Em “Viagem ao redor do divã” a personagem perscruta a si mesma numa viagem psicanalítica, e, desvendando-se, assume a sabedoria e a leveza de saber quem é. Em “O colar de coral” o encontro é com o amante. Inexistem a dominação e a mágoa ancestral que costumam enevoar o relacionamento homem-mulher. Em ambas as partes o tom é suave, mesmo quando as feridas da alma doem. Ouso afirmar que as duas sessões do

¹ Doutora em Teoria da Literatura (PUCRS) e professora na Universidade do Estado da Bahia, campus XIV – Conceição de Coité. E-mail: liriolmeida@yahoo.com.br

livro se complementam na medida em que buscando e encontrando a si mesma, conhecendo-se profundamente, a personagem torna-se apta para vivenciar o relacionamento amoroso do alto de sua sabedoria, serenidade e altivez. Estabelecido o encontro consigo, o encontro com o outro se dá sob uma conjuntura distinta, não apenas por conta da personagem feminina, mas também porque o parceiro é outro, diferente do macho dominador. Eles figuram sob um imaginário que tem por base a partilha e o companheirismo, atendem a um modo de se emocionar² pautado na harmonia dos seres com tudo o que está a sua volta.

Viagem ao redor do divã reflete a busca interior da personagem, sintetizada nas vinte e quatro horas que intitulam cada um dos vinte e quatro textos. *A primeira hora* mostra que a partida em busca de si mesma é imprecisa e, talvez, assustada, diante da possibilidade de desvendar-se a partir das palavras ditas: “estou aqui, os pés pregados no tapete, os joelhos em florações menores, a boca entreaberta, sem palavra que diga coisas totais. (...) E vagueio solta, em volta de mim. (...) Quebro os antigos nós e me penetro de águas e resíduos” (CUNHA, 1998, p. 77). Descobrir os nós e as fraturas implica a coragem de olhar profundamente as feridas. Ela segue em frente, acolhida por um “você” que remete ao terapeuta ou ao psicanalista. Essa figura aparece ao longo dos vinte e quatro breves textos de prosa poética, sempre evocada pela protagonista, não assumindo, para além disso, uma voz ou materialidade. A imagem do casulo, presente em *A terceira hora*, traduz bem o processo vivenciado pela personagem. O casulo é um espaço provisório destinado a resguardar a transformação de um ser, aqui, o casulo é o consultório ou o divã. Dentro do casulo, ela procura força e coragem para reconhecer-se no que foi – lagarta, no que é – crisálida, e construir o vir a ser: “encolhida dentro do casulo, me escondo mais. Você me ajuda a escavar passados substratos. (...) Minha casa onde eu nasci, está no chão do remoto pó. Morada e abrigo das minhas tessituras de

² As ideias do biólogo chileno Humberto Maturana sobre os fundamentos da condição humana (no livro *Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano*) partem da associação entre a linguagem (“linguajar”) e as emoções (“emocionar”) que envolvem os seres humanos em suas relações de convivência, ou seja, o que ele chama de “conversar”. “Por causa do contínuo entrelaçamento do linguajar e do emocionar que implica o conversar, as conversações recorrentes estabilizam o emocionar que elas implicam. Ao mesmo tempo, devido a esse mesmo entrelaçamento do linguajar com o emocionar, mudanças nas circunstâncias do viver que modificam o conversar implicam alterações no fluir do emocionar, tanto quanto no fluxo das coordenações de ações daqueles que participam dessas conversações” (2004, p.31). Esse é o mecanismo em que se assenta a cultura, na perspectiva de Maturana, e daí decorre o fluxo histórico. O modo de emocionar é, portanto, o resultado das coordenações das redes de conversações, oriundas dos entrelaçamentos entre as ações e as emoções. Assim, exemplificando, o emocionar patriarcal em que estamos inseridos tem por base, entre outras, a rede de conversação da apropriação, que por sua vez vincula-se a “emocionares” pautados no poder, exclusão, subordinação, hierarquia, inimizade. A mudança nos modos de viver, influenciando as conversações, podem promover o surgimento de um novo modo de emocionar.

menina, onde a menina era e foi e já não é” (CUNHA, 1998, p. 79). Embora não tenha a pretensão de enveredar pela abordagem psicanalítica, não pude deixar de associar o movimento de auto-descoberta e encontro consigo mesma experienciado pela personagem com o processo de individuação do sujeito. Segundo Carl Gustav Jung,

individuação significa tornar-se um ser único, na medida em que por ‘individualidade’ entendermos nossa singularidade mais íntima, última e incomparável, significando também que *nos tornamos o nosso próprio si-mesmo*. Podemos pois traduzir ‘individuação’ como ‘tornar-se si-mesmo’ (Verselbstung) ou ‘o realizar-se do si-mesmo’ (Selbstverwirklichung) (2008, p. 60; grifos do autor).

Desse modo, é requerido dela a disposição para olhar para trás, para a família e a infância, (p.79) e desvincular-se das crenças e valores aí apreendidos, em busca de uma consciência de si enquanto indivíduo, à procura das verdades advindas de seu ser. Tal qual o percurso em um labirinto, é necessário um guia que oriente as direções, que ilumine o caminho:

sem poder respirar, do lado de dentro do novelo, procuro a ponta do fio. Sigo por tua mão de água. Labirinto e calabouço, começo a sair dos corredores sem moldura. Fio, linha, renda de bilro, corda, arame, preciso explodir as amarras e deixar entrar o ar que ameniza a sentença. (...) Na boca se desenham as palavras que não disse, mas vou gritar. Procuro o roteiro do regresso. Ninho, colméia, casa. As abelhas vão e voltam. Útero. Você enxuga minhas lágrimas e um pequeno feto pulsa no seu ninho de água. As abelhas voam ao redor da fresta. Respiro (CUNHA, 1998, p. 81).

A trajetória dessa mulher é irregular. Presa dentro do novelo, outra imagem que remete a invólucro, tal como o casulo, ela procura um norte, dado pela figura do terapeuta, para explodir as amarras e gritar, estourando, portanto, o envoltório e permitindo o regresso ao momento primordial, ao útero e ao feto que é ela mesma em vir a ser, indicando, talvez, o surgimento de um ser diferente, uma nova mulher. O enfrentamento dos medos e das dores promove o encontro dela consigo mesma em *A décima sétima hora*:

dois perfis se enfrentam, se afrontam, se confrontam em débil linha. Ela e ela. Unha e calcanhares e um fio azedo perfazendo as dimensões. Perfis iguais no desigual do contorno. (...) Eu sem perfil, enterro minha assídua busca na efemeridade do rastro. Quem é ela que, em frente a ela, corrompe a reciprocidade das vísceras? Quem

sou eu que, em frente a mim, excedo a minha arrogância? Ela e ela que um e uma não querem ser nem parecer. (...) Ela e ela na carne unânime e na multiplicidade das caras. De longe, eu sei um risco e um rumo. (...) Explosão de pedaços no frente a frente de ninguém com nenhuma (CUNHA, 1998, p. 98-99)

A personagem de *Viagem ao redor do divã* depara-se com duas faces de si mesma: “Ela e ela”, ausência de sentimentalismos ao corromper “a reciprocidade das vísceras” e arrogância, traços que ambas negam e que as une na “carne unânime”. O resultado é o estilhaçamento, o despedaçamento dos rostos em negação. Tem início o começo de um fazer-se outra, somente depois do caos e da explosão é que a existência se refaz em exercícios de não ser e aprendizagens de vir a ser:

o consentir ardendo atrás das portas danificadas. Era o querer andar, sem o poder sair dos condicionamentos prévios. (...) Pés que não idos, sexo que se detido. Trago no peito um punhal de duas lâminas para as aberturas simultâneas. Corto os ganchos e o feixe dos bruscos fios das cordas. Corto as vozes penduradas na armação dos nós. (...) Ir e vir do punhal dentro dos cortes mais certos. (...) Os pés começam a esperada ida de ir. O sexo aberto é uma flor inesperada que se move na direção da chuva. Soltam-se os pequenos rios que se escondiam debaixo da terra. O peixe reconhece o mergulho das asas erguidas (CUNHA, 1998, p. 102-103).

Encontrando-se com os vários eus que moram dentro dela, re-significando sua relação com eles, a caminhada amplia-se para uma busca maior: “onde está meu Eu Maior? Teu dedo cheio de luz aponta para dentro do meu corpo. (...) Meu corpo se aproxima dos meus corpos rarefeitos. Onde está meu Eu Maior? (...) Uma fita de luz treme no ar recomeçado. Eu sei. Eu Sou” (CUNHA, 1998, p. 105-106). Na convergência da plenitude desejada pelos seres humanos, a personagem pergunta pelo elemento transcendente que a compõe, a resposta é a afirmação de saber-se una e integrada com o cosmo, com a natureza, com o divino que se presentifica seja na experiência mística, seja nas miudezas da vida. A partir da experiência de junção com a natureza, a vivência espiritual confirma a unidade com o todo, alinhando o humano, a natureza e o divino:

os olhos me olhavam de dentro da luz. (...) Eu segui pela passagem nítida. (...) Eu ia ou era ida? No alto, Ele sorria, acima do esplendor das mãos estendidas. Transcendência no chão de argila. Imanência na argila da pele. Células e neurônios do meu corpo se diluindo nas

emanações lilases. Meus olhos pousados no invisível Olhar (CUNHA, 1998, p. 109).

As “mãos estendidas” em sinal de receptividade, acolhimento, ofertam o lugar de conforto transcendente ao ser humano vinculado à materialidade e à imanência.

Em *O colar de coral*, o uso de imagens da natureza proporcionam aromas de mar, cintilações lunares, toque de seda e linho, tudo convergindo para uma apurada experiência sensorial a ser vivida pelo leitor. Nessa sessão de *A casa e as casas*, há dezesseis textos em prosa poética que sinalizam o encontro e a vivência amorosa de um casal, referenciado pelos pronomes “Ele” e “Ela”, ou pelos substantivos “o amado” e “a amada”. Em todos eles é presente uma ambiência de integração do ser com o semelhante e com a natureza circundante, bem como uma perspectiva cíclica do reencontro para viver o que um dia foi e de novo é, sinalizando um caráter transcendente. A perspectiva assumida é a da unidade com o cosmo, remetendo ao regime noturno do imaginário estabelecido por Gilbert Durand³ e ao emocionar matrístico apresentado por Humberto Maturana. O cerne do emocionar matrístico reside “na aceitação mútua e no compartilhamento, na cooperação, na participação, no auto-respeito e na dignidade, numa convivência social que surge e se constitui no viver em respeito por si e pelo outro” (MATURANA, 2004, p. 46). O regime noturno das imagens, por sua vez,

subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do hábitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos. (DURAND, 2002, p.58).

O primeiro dos textos, *Lua vermelha*, já sinaliza a dominante cíclica, através da continuidade ou retomada de uma experiência de tempos remotos. Na fase cheia e preenchida de vermelho, a imagem da lua aponta para a frutificação, para o tempo da

³ Em seu livro *As estruturas antropológicas do imaginário*, utilizando-se de construções simbólicas presentes em manifestações religiosas, arquétipos, mitos, imagens recorrentes em amostras literárias e em estruturas da psicanálise, Gilbert Durand analisa as estruturas do imaginário e sistematiza os simbolismos presentes em distintas culturas em dois grandes blocos: o Regime Diurno e o Regime Noturno das imagens.

colheita do que foi semeado. No texto, a colheita do amor plantado num tempo indefinido.

Do mar, a lua ergue-se a anunciar a continuidade do que em algum tempo e espaço um dia foi. É o momento do encontro de seres que vinham de um tempo de outrora e de um lugar não explicitados:

A lua vermelha saía do abismo de silêncio e sal. Eles estavam ou estiveram? O brilho era de agora ou de outrora?
A lua vinha, mais devagar e mais vermelha e mais estremeada. E eles presos na surpresa de dois silêncios e uma palavra.
A lua vinha de outros caminhos de mar e tempo. E eles vinham da memória de outro vermelho e de outra lua. (...)
Nem se tocavam. Apenas vinham. Chegavam daquela esfera. Surgiam no vermelho da lua que estava e estremeava.
Não se tocavam, mas se prendiam no silêncio pleno da palavra uma que a lua vinha.
Eles sabiam e pressentiam a hora de chegar ao toque e ao laço. Braços e abraços no silêncio da palavra plena.
À luz lilás da lua vermelha, eles chegando. Mas chegados aonde estiveram. E estão. (CUNHA, 1998, p.113)

Do mar, elemento que alude à germinação da vida, salta a lua vermelha que conduz os amantes ao agora, transpassando um tempo não sabido. Uma perspectiva mística instala-se no texto quer pela evocação de um tempo imemorial que se implanta no presente, quer pelo reconhecimento do não vivido, mas já sabido na experiência transcendente. As personagens, recém chegadas ao ponto de encontro dessa nova experiência amorosa, intuitivamente sabem o que lhes espera, uma vez que “os corpos guardam a origem imaterial” (CUNHA, 1998, p.114) e, seguindo a esteira da dominante cíclica, de algum modo eles já percebem o percurso, irão apenas reconhecê-lo.

No texto seguinte, *O encontro*, nota-se a integração que começa a ser gestada entre o casal. Arelados aos elementos da natureza água e ar, eles imbricam-se no território alheio através das metáforas sensoriais. Ela, a personagem feminina, é “peixes e algas prestes ao líquido vôo” (CUNHA, 1998, p. 114), ele é “pássaro pronto para o aéreo mergulho” (CUNHA, 1998, p.114), um e outro irão adentrar o território alheio numa conjuntura de unidade que os levará à expansão “além das dimensões previstas e das previsíveis consonâncias” (CUNHA, 1998, p.114). Ela realizará o “líquido voo” e ele o “aéreo mergulho”, o conhecimento de si e do outro levará as personagens ao caminho da inteireza amorosa, da integração entre masculino e feminino, conduzindo à experiência de unidade do ser consigo e com o universo.

Se as vidas se encontraram, os corpos também. Em *Inaugural* o ato amoroso é momento de unidade de corpos, de sensações, de movimentos, e de aproximação com a natureza transposta sensualmente: “O peso ritmado, o corpo compassado, o grito concentrado nos brancos e nos brilhos do linho. (...) Corola aberta à urgência e ao talo molhado nas águas de mútuas procedências” (CUNHA, 1998, p.115). Os elementos são postos em harmoniosa parceria, inexistente a desarmonia entre cada uma das partes que, afinadas, realizam o maravilhoso movimento do amor.

Toda a imagística de *O colar de coral* remete à mentalidade das culturas matrísticas⁴, pautada na inexistência de oposição entre homens e mulheres, em um regime de cooperação e de agregamento, de reconhecimento dos valores transcendentais. A lógica da disputa, da segregação entre valores masculinos e femininos, comum aos dias de hoje, não tem espaço no imaginário presente nesses textos de Helena Parente Cunha. Naquelas sociedades primevas não havia o desejo de apropriação e subjugação do feminino pelo masculino, o contato com o saber intuitivo era valorizado, bem como a transcendência. De acordo com Paulo Sérgio Marques,

Maturana e Verden-Zöller afirmam que, quando a humanidade nasceu, há mais ou menos três milhões de anos, vivia, de forma natural e sem reflexões ou artificialismos, em redes de conversações que “envolviam a colaboração dos sexos na vida cotidiana, por meio do compartilhamento de alimentos, da ternura e da sensualidade” (2004: 18-21). Essa cultura vicejou entre 7.000 e 5.000 a.C. e caracterizou-se por uma religião “centrada no sagrado da vida cotidiana”, na “harmonia da contínua transformação da natureza por meio da morte e do nascimento, abstraída como uma deusa biológica em forma de mulher, ou combinação de mulher e homem, ou de mulher e animal”. Não cultivava o conceito de propriedade nem se fundamentava numa “dinâmica emocional da apropriação”, mas centrava suas formas de viver “na estética sensual das tarefas diárias como atividades sagradas, com muito tempo disponível para contemplar a vida e viver o seu mundo sem urgência” (2007, p. 62)

Desse modo, a cultura matrística converge para as construções do imaginário presente no Regime Noturno, tal como os simbolismos do Regime Diurno vinculam-se à cultura patriarcal, pautada na valorização da apropriação, da competição, da guerra, da hierarquia e do poder. Os textos de *O colar de coral* convergem para aquele modo de

⁴ Numa investigação sobre cultura e relações homem-mulher, Humberto Maturana (2004) estabelece diferenças entre as culturas patriarcal e matrística. A cultura matrística ou pré-patriarcal diz respeito a uma ambiência cultural em que a presença mística da mulher (distanciada da perspectiva hierárquica e autoritária, ela assume o lugar de acolhimento e de vinculação ao sagrado) é valorizada, diferente da cultura patriarcal onde a mulher assume uma posição de dominância, semelhante à posição do homem na cultura patriarcal.

enxergar a existência e a convivência entre homens e mulheres; o viés é integrativo, de busca de total unidade com o universo e com os sujeitos. O ser humano é concebido como passível de integrar em si as dimensões física, emocional, mental, social e espiritual que compreendem o indivíduo.

Existe, portanto, uma consciência de colaboração e parceria entre os sujeitos e a natureza, através de um *modus vivendi* pautado na vivência cotidiana do sagrado, na harmoniosa relação entre a morte e o nascimento enquanto fator de transformação da natureza, concepção comum nas culturas matrísticas. Como sinaliza Paulo Sérgio Marques, “a linguagem matrística concebe o tempo como um movimento cíclico, onde vida e morte se sucedem infinitamente na manutenção da harmonia cósmica” (2007, p.71). No texto homônimo à sessão, o elemento ancestral é evidenciado e agregado à personagem feminina, através do colar:

A amada traz numa das mãos uma concha e na outra uma conta do colar de coral. O colar africano que veio de buscas profundas e mares ancestrais. Ela usa o colar na cintura e na aderência palpável da carne. Liames de pele e contas e amenos rumores que se propagam. O amado se perde nas contas e nos poros de coral. Odores dos mares ancestrais invadindo os recantos do corpo coberto de conchas e contas. (CUNHA, 1998, p.118)

Em tempos anteriores à cultura patriarcal, as mulheres eram as guardiãs do saber ancestral, através delas as comunidades estabeleciam suas relações com a sabedoria intuitiva e com o divino, no entanto, conforme Dulcinéa Monteiro (1998), aos poucos tal concepção foi mudando e a mulher foi ocupando os espaços da subjugação e do mistério.

O feminino deixou de ser visto como fonte de prazer físico, êxtase espiritual e harmonia interior; as qualidades até então sagradas tornaram-se infames. Com o *devir*, a deusa deixou de ser venerada, e as experiências diretas com esta passaram a ser rotuladas pela mente racional como *práticas pagãs*. A sexualidade, que outrora era reverenciada, tornou-se degradada e desvinculada da espiritualidade e da totalidade humana. Os aspectos físicos e até os espirituais do feminino foram declarados demoníacos (MONTEIRO, 1998, p. 50)

A personagem feminina é envolvida na ambiência das culturas matrísticas, em um imaginário que remete à re-vinculação com o âmago da vida e com a inteireza, a um retorno à unidade de tempos primevos, à sabedoria ancestral. Para o povo matrístico

“toda a natureza deve ter sido uma contínua fonte de recordação de que todos os aspectos da própria vida compartilhavam a sua presença e estavam plenos de sacralidade” (MATURANA, 2004, p. 40). Remetendo à mitologia africana através da divindade Yemanjá, a personagem feminina carrega consigo o colar oriundo de mares antigos, africanos. Cada uma das contas remete ao fundo, não só do mar, mas também do passado, da origem, que continua a ecoar. O colar estabelece a união entre o presente e o passado ancestral através da figura feminina. Ele é o próprio elemento de transcendência, representando-a via agregação dos valores ancestrais:

O colar de coral trazido dos insondáveis mergulhos. Ele desvenda o corpo da amada coberto dos fios escorregadios e das rumorosas adjacências. Desenham-se fragrâncias dos litorais africanos e sons primevos dos tambores dos antepassados. Quem vem nos sons e nos odores ancestrais? A cálida onda se prolonga em ritmo e batida no peito. (CUNHA, 1998, p.126)

Através dessa integração é possível cumprir o ciclo e “desvendar as verdades e a verdade” (CUNHA, 1998, p. 121) chegando à expansão representada pela casa de cristal. Todavia, é preciso, antes, reconhecer e aceitar os caminhos a serem percorridos: “Ele e ela reconhecem a previsão do roteiro que leva do fundo dos espelhos de água à escadaria da casa de cristal” (CUNHA, 1998, p. 116).

Todo o percurso vivenciado pelo casal desde o encontro é entrecruzado por experiências amorosas de íntima harmonia entre o casal e entre eles e a natureza que os envolve. A vivência da sexualidade assemelha-se àquela das sociedades matrísticas, nas quais o sexo e o corpo eram vistos como elementos naturais da vida

e a sexualidade deve ter sido vivida na interligação da existência. Não primariamente com uma fonte de procriação, mas sim como uma vertente de prazer, sensualidade e ternura, na estética da harmonia de um viver no qual a presença de tudo era legitimada por meio de sua participação na totalidade (MATURANA, 2004, p 48).

Além da perspectiva integrativa e de expansão, é marcante a noção de ciclo, de sucessão, cara ao Regime Noturno das imagens. A experiência narrada é o prosseguimento de uma experiência de um tempo passado, que, no entanto, desenvolve-se em etapas: o encontro; o reconhecimento do passado imemorial; a aceitação do desígnio transcendente; a maturação e desejo pelo voo expansionista.

As imagens da lua e da maré também são símbolos que remetem a essa circularidade, à continuidade. A lua é um astro cuja aparição nos céus dá-se por etapas, num ciclo que se desenvolve entre crescer, decrescer, desaparecer e voltar a aparecer, estabelecendo um ritmo que influencia elementos também regidos pela noção de ciclo, como ocorre com as marés e o plantio. O fragmento abaixo evidencia essa ritmicidade, evocando não somente a lua, mas os mares e a colheita:

Recostada a cabeça nos umbrais da decifração, ela sente o que pensa e pensa o que imagina. Fantasias e urdiduras, as reconhecidas tramas. Ele em ela. Ela em ele. Assiduidade das pulsações acompanhando o ritmo cósmico das marés e das colheitas e do nascer da lua e do ocaso das estrelas matutinas. Os bichos se sucedem na tela e no chão do aposento aberto para as correntezas de água e luz” (CUNHA, 1998, p.121).

Em *Os quatro elementos*, texto final, o ciclo se cumpre; o amado e a amada integram-se a si mesmos e ao universo através dos quatro elementos da natureza: terra, água, ar e fogo. No fechamento do circuito aberto em *A lua vermelha* a dimensão mística do encontro é retomada, reafirmando a noção de continuidade:

Ela estava pousada numa parada do tempo, quando ele veio, sobraçando a silenciosa espera, durada nas horas de outro tempo, de outra estação, de uma promessa antiga, mesma e outra. E ela viu, pela primeira vez, aquele que tantas vezes ela vira antes, sem nem saber de este ser esse e aquele (CUNHA, 1998, p. 128)

Temos não apenas a continuação, mas o reconhecimento do caráter atemporal da existência, do prosseguimento de um continuum de vida. A admissão de um encontro traçado fora dos limites cronológicos possibilita aos amantes viverem a plenitude do amor e da relação com o universo metonimizado nos quatro elementos.

No último texto que integra *O colar de coral*, a ideia de continuidade se mantém, a perspectiva do ciclo delineada ao longo dos textos não se perde, antes se conserva, sinalizando um permanente criar e recriar da vida e do amor.

A valorização positiva do feminino presente no regime noturno associada à perspectiva matrística do relacionar-se proporciona olhar o feminino a partir de um viés pautado na noção de cooperação, de integração entre masculino e feminino, de vivência transcendente, deixando de lado a diferenciação que submete os sujeitos a uma lógica binária e maniqueísta, para evidenciar a grandeza da existência.

Ao longo dos dezesseis textos é gritante a ausência da lógica de hierarquização entre homem e mulher, que norteia a dominação e a violência simbólica, comumente impregnada nas relações, não apenas entre os sexos. Investigando-as a fundo, Pierre Bourdieu sinaliza que o caminho possível para a superação da dominação, embora raro e frágil, é o amor, capaz de promover uma série de milagres:

o milagre da não-violência, que torna possível a instauração de relações baseadas em total *reciprocidade* e autorizando o abandono e a retomada de si mesmo; o milagre do reconhecimento mútuo, que permite, como diz Sartre, sentir “justificado o próprio existir” (...); o milagre do *desinteresse*, que torna possíveis relações desinstrumentalizadas, geradas pela felicidade de fazer feliz (2011, p. 130-131; grifos do autor).

Do mesmo modo, para Humberto Maturana a possibilidade de estabelecer relações pautadas no emocional matristico passa pelo amor, “requer uma abertura emocional para a legitimidade da multidimensionalidade da existência que só pode ser proporcionada pela biologia do amor” (2004, p. 48). Parece, assim, que a mola propulsora da dinâmica integrativa presente na prosa poética de *O colar de coral* é o amor,

baseado na suspensão da luta pelo poder simbólico que a busca de reconhecimento e a tentação correlativa de dominar suscitam, o reconhecimento mútuo pelo qual cada um se reconhece no outro e o reconhece também como tal pode levar, em sua perfeita reflexividade, para além da alternativa do egoísmo e do altruísmo ou até da distinção do sujeito e do objeto, a um estado de fusão e comunhão, muitas vezes evocado em metáforas próximas às do místico, em que dois seres podem “perder-se um no outro” sem se perder (BOURDIEU, 2011, p. 132).

O colar de coral não apenas responde à metáfora evocada por Bourdieu, todavia propõe um relacionar-se desvinculado da noção de dualidade e hierarquização, distante da separatividade entre o ser humano, as distintas formas de vida e o sagrado, a exemplo do caminho percorrido pela personagem no divã.

Viagem ao redor do divã e *O colar de coral* apontam sinalizações para a necessária superação de um modo de viver que degrada a vida em todas as suas manifestações, como um delicado convite a pensar um modo de convivência mais íntegra e sustentável. Partindo do encontro consciente com as dores e as forças do sujeito, dá-se um fazer-se inteiro, íntegro na experiência de existir, de relacionar-se

consigo e com os outros, com a vida e com o amor. É o estado de inteireza de ambos os amantes de *O colar de coral* que proporcionam um encontro cheio de presença e integração mútua e com a natureza. As personagens parecem ter descoberto um caminho para uma ética de amplo respeito que pode conduzir o humano às plenificações do ser.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

CUNHA, Helena Parente. *A casa e as casas*. 2 ed. Tempo brasileiro: Rio de Janeiro, 1998.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Hélder Godinho (Trad.). 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

JUNG, Carl Gustav. *O eu e o inconsciente*. Trad. Dora Ferreira da Silva. 21. Ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

MARQUES, Paulo Sérgio. Narrativa, alteridade e gênero: o imaginário patriarcal e os arquétipos literários. *Terra roxa e outras terras – revista de estudos literários*. Vol. 11, 2007. Disponível em http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol11/11_7.pdf

MATURANA, Humberto; VERDEN-ZÖLLER, Gerda. *Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano*. Trad. Humberto Mariotti; Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2004.

MONTEIRO, Dulcinéa da Mata Ribeiro. *Mulher: feminino plural: mitologia, história e psicanálise*. Rio de Janeiro: Record/ Rosa dos Tempos, 1998.

VELHICE, GÊNERO E INVISIBILIDADE SEGUNDO CLARICE LISPECTOR: UMA VIAGEM A PETRÓPOLIS

Lílian Lima Gonçalves dos Prazeres (UFES)¹

Adelia Maria Miglievich-Ribeiro (UFES)²

Resumo: Propõe-se a pensar a velhice a partir da análise do conto “Viagem a Petrópolis” de Clarice Lispector, fazendo uso da crítica pós-colonial e suas férteis noções de “silenciamento” e “subalternidade” da indiana Gayatri Spivak, bem como da percepção da “colonialidade” (do poder, do saber, do ser) de Aníbal Quijano e Maldonado-Torres bem como da “colonialidade de gênero”, de María Lugones, adaptados para a singularidade da narrativa. Nosso intento é perceber a sensibilidade de Clarice na construção da personagem Mocinha mediante a qual narra a velhice feminina como experiências de abandono, itinerância e dessubjetivação.


Palavras-chave: Velhice; Clarice Lispector; Colonialidade; Silenciamento; Estudos de gênero.

Clarice Lispector é uma das escritoras de grande relevância no universo literário brasileiro, tendo sua obra dado margem a vários estudos, seja no que tange à reflexão sobre a escrita, seja sobre as questões suscitadas, e, mais recentemente, aquelas concernentes aos estudos de gênero que os críticos passam a identificar em sua produção: impressiona o arcabouço de temas sobre os “femininos” que ela conseguiu fazer reverberar e chegar ao leitor através de sua ficção ainda que nada esteja mais longe de Clarice do que qualquer pretensão de se fazer porta-voz das mulheres. Podemos perguntar, contudo, se seu discurso, na medida em que cativa um público fiel, pode contribuir nos lentos processos de “descolonialidade” do poder, do saber e do ser, numa perspectiva de gênero. Assim, trazemos a obra de Lispector para o horizonte de preocupações do movimento intelectual “modernidade-colonialidade”, a vertente latino-americana da crítica pós-colonial sobre o qual explanaremos.

Clarice Lispector fala, também, de um “lugar”, enquanto mulher, escritora, intelectual que viveu numa sociedade patriarcal, passou pela diáspora, tendo sido seus pais refugiados judeus ucranianos no início do século XX. Foi estrangeira em muitas terras, chegando, no Brasil, muito criança, onde conheceu a pobreza e viu seu pai – a

¹ Doutoranda em Letras (UFES), em Co-Tutela de tese com a Università Ca’Foscari de Venezia. Bolsista Capes. Contato: lilian.lima86@gmail.com.

² Doutora em Ciências Humanas (UFRJ). Pós-Doutora em Educação (ProPed-Uerj). Professora do departamento de ciências sociais na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) e do PPG em Letras. Bolsista PQ-Produtividade-CNPq, nível 2 Taxa de Pesquisa Fapes. Contato: miglievich@gmail.com.




mãe já havia falecido – lutar por uma vida mais próspera para suas filhas. A autora buscou na palavra escrita uma forma de expressão, muito provável, de sua própria subalternidade e estranheza no mundo.

Sobre o nosso recorte teórico, é importante destacar que consideramos que o pós-estruturalismo, os estudos chamados pós-coloniais e a crítica literária feminista têm a ganhar ao serem postos em diálogo. Salientamos que, ao trazer essas abordagens para a análise das personagens femininas de Clarice Lispector, não temos qualquer pretensão de enquadrar a escritora nas perspectivas teóricas acima. Nosso intuito é, a partir das indagações e propostas levantadas, apresentar possibilidades de leituras e releituras da obra clariceana.

O tema da velhice é recorrente na produção clariceana, podemos notá-lo em obras como *Onde Estivestes de Noite* (1997), onde três contos se dedicam ao tema: “A partida do trem”, “Onde estivestes de noite”, “As maniganças de Dona Frozina”. Neles, as mulheres são tomadas por um mal-estar e por uma nostalgia do tempo que passou, como afirma Nádya Gotlib (1995). Ou em *Laços de Família* (1994), por meio do conto Feliz aniversário, o qual traz como protagonista a mulher idosa e seus dramas, abandonos e subalternidades. Para a presente análise, optamos pelo conto “Viagem a Petrópolis”, publicado no livro *A legião estrangeira* (1964), pelo modo como Clarice expõe o aprofundamento da subalternidade da mulher idosa, personagem central da obra, e de seu silêncio, até o limite. Para tanto, o estudo bibliográfico e a análise textual compõem o nosso percurso metodológico, guiado pela abordagem crítica acerca do conto analisado.

Velhice e subalternidade em “Viagem a Petrópolis”

“Viagem a Petrópolis” é um dos contos de Clarice Lispector (1999), publicado no livro *A Legião Estrangeira*, que tem como personagem central uma mulher idosa, conhecida por *Mocinha*, porém seu verdadeiro nome é Margarida. Mocinha é descrita, pelo narrador do conto, como uma senhora miúda, seca, que não sabia que estava só no mundo. Ela vivia de casa em casa, mal conhecia os que a acomodavam, foi levada do Maranhão para o Rio de Janeiro por uma mulher que lhe promete lugar num asilo, no entanto, abandonou-a quando ela chegou. No conto, Mocinha encontra-se na casa de




uma família, já há algum tempo. A família quer se livrar dela levando-a para Petrópolis e abandonando-a por lá.

Narrada em terceira pessoa, a vida de Mocinha vai se compondo para o leitor através da perspectiva do narrador. Poucos diálogos aparecem no texto, em sua maioria, não proferidos pela protagonista e, sim, pelos personagens que a cercam. Na obra somente Mocinha, a família que ela já tinha morta e Arnaldo são identificados pelos nomes. Há, portanto, um “[...] ‘jorrar de pensamentos’[...]; flashes de pensamentos; aquilo que na psicologia denomina-se ‘fluxo de consciência’” (ROCHA, 2009, p. 2). Tal atitude aproxima narrador e personagem. Assim, Clarice faz uso, inclusive, do discurso indireto-livre, estratégia linguística da narrativa moderna: “[...] a fala surge, de repente, como se fossem palavras do narrador, mas, na verdade, são as palavras do personagem. Por meio dele, o narrador pode, não apenas reproduzir indiretamente falas das personagens, mas também o que elas falam, mas pensam, sonham, desejam, etc” (ROCHA, 2009, p. 3).

Clarice exhibe a velhice como um peso para a sociedade e o mau-trato ao idoso, visto como alguém que incomoda, a quem é negado ter sentimentos, empreender, colocado à margem da vida social e, muitas vezes, totalmente rejeitado pelos familiares. Cabe lembrar, porém, que tal representação na sociedade moderna ocidental não é absoluta em culturas outras, onde havia uma espécie de domínio social dos mais velhos. Nestas, tal fase da vida chegava a ser reconhecida como o ápice da sabedoria. De acordo com Eliane Blessmann (2004):

Na sociedade moderna predomina a racionalidade e o trabalho produtivo e criativo próprio para os mais jovens, então a velhice passa a ser reconhecida pela decadência física e ausência de papéis sociais. Esta é uma imagem negativa da velhice com a qual convivemos no século XX, pautada, sobretudo na fragilidade biopsíquica e na decadência, resultante da perda do status, de poder econômico e social, quando o mundo passa a ser dominado por quem detém a ciência e a técnica, ou seja, os mais jovens (BLESSMANN, 2004, p. 03).

É por essa desvalorização que passa Mocinha, que perdera toda a sua família, marido e filhos, e que, agora, dependia da boa vontade dos que a acolhiam, *peregrina*, itinerante, diaspórica, nessa vida:



Era uma velha sequinha que, doce e obstinada, não parecia compreender que estava só no mundo. Os olhos lacrimejavam sempre, as mãos repousavam sobre o vestido preto e opaco, velho documento de sua vida. No tecido já endurecido encontravam-se pequenas crostas de pão coladas pela baba que lhe ressurgia agora em lembrança do berço. Lá estava uma nódoa amarelada [...]. E as marcas dos lugares onde dormia. Achava sempre onde dormir, casa de um, casa de outro (LISPECTOR, 1999, p.63).


Mocinha não fora sempre assim, sequinha, pequenina. Quem nos narra a sua história revela que ela foi transformada pelo tempo, vítima das mudanças causadas pela velhice. Passou de alta e clara a um corpo pequeno e escuro e de toda a história que tinha na vida só lhe restou a si mesma. Até mesmo as esmolas que recebia eram do tamanho em que agora se encontrava, afinal “[...] ela era pequena e realmente não precisava comer muito” (LISPECTOR, 1999, p. 63).

A personagem recebia alguma ajuda, sempre pouca, como um local para dormir. Não ganhava muita coisa, mas também não exigia muito. No momento atual, quando se situa a narrativa, sequer sabia explicar onde estava ou por que ali estava:

Dormia agora, não se sabia mais por que motivo, no quarto dos fundos de uma casa grande, numa rua larga cheia de árvores, em Botafogo. A família achava graça em Mocinha mas esquecia-se dela a maior parte do tempo. É que também se tratava de uma velha misteriosa. Levantava-se de madrugada, arrumava sua cama de anão e disparava lépida como se a casa estivesse pegando fogo. Ninguém sabia por onde andava. Um dia uma das moças da casa perguntou-lhe o que andava fazendo. Respondeu com um sorriso gentil:
- Passeando (LISPECTOR, 1999, p. 64).

Vinda do Maranhão, Mocinha passeava para conhecer o Rio de Janeiro. Como já havia dito, fora trazida por uma senhora “muito boa” que prometeu interná-la num asilo, porém a senhora foi abandonada na cidade maravilhosa. Então, mesmo vivendo há um tempo na casa, mal sentiam a presença ou se importavam com ela. Mocinha quase não falava, geralmente balançava a cabeça e sorria. Os hábitos de passeios noturnos, longe da visão alheia, demarcam, ainda mais, a invisibilidade em que se encontra a personagem, que sai de casa e volta sem quase ser notada, misteriosa, ninguém sabe o que acontece em suas saídas, nem se preocupam. Temos, portanto, um sujeito feminino subalterno, invisível e silenciado.

De acordo com Spivak (2010), podemos ver que a relação da imagem da mulher e o silêncio é algo presente na realidade de muitas. No caso da mulher idosa, como o de



nossa protagonista, a situação de violência simbólica manifesta-se na ausência da palavra (e da vontade própria): “[...] muda como sempre esteve” (SPIVAK, 2010, p. 112).

Invisível, Mocinha vivia na casa de Botafogo, sem conforto ou regalias, tampouco cuidados. Um dia, se deram conta da presença dela e perceberam que não a queriam mais ali:


Sua vida corria assim sem atropelos, quando a família da casa de Botafogo um dia surpreendeu-se de tê-la em casa há tanto tempo, e achou que assim também era demais. De algum modo tinham razão. Todos lá eram muito ocupados, de vez em quando surgiam casamentos, festas, noivados, visitas. E quando passavam atarefados pela velha, ficavam surpreendidos como se fossem interrompidos, abordados com uma pancadinha no ombro: “olha!”. Sobretudo uma das moças da casa sentia um mal-estar irritado, a velha enervava-a sem motivo (LISPECTOR, 1999, p. 64).

Ao ser rejeitada pela família da casa onde morava, abre-se a possibilidade da viagem na vida de Mocinha. Eles cogitaram levá-la para Petrópolis, cidade onde morava um dos irmãos daquela família e sua esposa alemã, fator que animou a todos. O narrador mostra-nos o quanto é incômoda a presença do idoso para nossa sociedade, principalmente, pela ausência de vínculos afetivos. A perspectiva da viagem, entretanto, causou uma sensação diferente em Mocinha:

Por que Mocinha não dormiu na noite anterior? À ideia de uma viagem, no corpo endurecido o coração se desenferrujava todo seco e descompassado, como se ela tivesse engolido uma pílula grande sem água. Em certos momentos nem podia respirar. Passou a noite falando, às vezes alto. A excitação do passeio prometido e a mudança de vida, de repente aclaravam-lhe algumas ideias (LISPECTOR, 1999, p. 65).

Quando chegamos a este ponto do texto, observamos que a memória de Mocinha estava apagada, emudecida como ela própria. A idosa não tinha consciência de si e de sua família, não se lembrava das coisas que vivera até então. Permeada pelos elementos da *colonialidade* por todos os lados, não tem voz própria nem a quem dizer sua história e, por grande parte da narrativa, nem lembranças:

Lembrou-se de coisas que dias antes juraria nunca terem existido. A começar pelo filho atropelado, morto debaixo de um bonde no Maranhão [...]. Lembrou-se da xícara que Maria Rosa quebrara e de



como ela gritara com Maria Rosa. Se soubesse que a filha morreria de parto, é claro que não precisaria gritar. E lembrou-se do marido (LISPECTOR, 1999, p. 65).


Percebemos que a vida da personagem Mocinha é marcada por tragédias, as quais a fizeram seguir sozinha em sua peregrinação. É durante a lembrança remota da família e da tentativa de descobrir como se vestia o marido no enterro dos filhos, que seu corpo também desperta, e, pela primeira vez, sente a dureza da cama, além disso, é tomada por uma fome furiosa, saciada por um pão envelhecido que guardava secretamente em suas coisas. Parece retomar a vida, também esquecida.

O envelhecimento é um processo natural da vida marcado pelas inúmeras perdas, no caso de Mocinha, as perdas vão além do vigor físico e da aparência, ela não possui bens materiais nem posição social nem redes de relações, não conseguiu acumular nada que lhe desse um sossego na idade avançada. Segundo Quijano (2013), há alguns atributos que são utilizados pelas relações de poder para classificar os sujeitos socialmente e lhes destinar lugares de subalternidade ou não:

Na história conhecida anterior ao capitalismo mundial pode-se verificar que nas relações de poder, certos atributos da espécie tiveram um papel central na classificação social das pessoas: sexo, idade, força de trabalho são sem dúvidas os mais antigos. Da América acrescentou-se o fenótipo. O sexo e a idade são atributos biológicos diferenciais, ainda que o seu lugar nas relações de exploração/dominação/conflito esteja associado à elaboração desses atributos como categorias sociais (QUIJANO, 2013, P. 55-56).

Mocinha é mulher, velha, sem posses, ocupa um lugar subalterno e marginalizado. O peso da idade e as falhas cada vez mais frequentes de memória retirou-lhe o valor como força de trabalho. Quijano (2013), porém, desvela a colonialidade do poder, do saber e do ser contidos no discurso que despreza a velhice e a subordina. Maldonado-Torres (2013) situa a origem do ser colonizado:

Este *ser-colonizado* emerge quando poder e pensamento se tornam mecanismos de exclusão [...]. É verdade que o *ser-colonizado* não resulta do trabalho de um determinado autor ou filósofo, mas é antes um produto da modernidade/colonialidade na sua íntima relação com a colonialidade do poder, com a colonialidade do saber e com a própria colonialidade do ser (MALDONADO-TORRES, 2013, p. 32).



Mocinha situa-se no entrecruzamento das quatro colonialidades (poder, saber, ser e de gênero). O tratamento dos idosos nas ditas sociedades modernas pode ser encarado como uma das marcas da colonialidade do ser, visto que “[...] refere-se ao processo pelo qual o senso comum e a tradição são marcadas por dinâmicas de poder de caráter preferencial: discriminam pessoas e tomam por alvo determinadas comunidades” (MALDONADO-TORRES, 2013, p. 43). Infelizmente, é característica da sociedade capitalista/moderna, que visa ao incremento da força de trabalho e ao lucro.


A discriminação da pessoa idosa quando se trata da mulher é permeada, também, pela objetificação do corpo feminino, a servir ao prazer do homem e à reprodução. Na juventude, com seus atributos físicos valorizados socialmente, a mulher detém um espaço. Velha, a mulher somente acumula perdas, até da memória, que foi colonizada:

A transformação civilizatória justificava a colonização da memória e, conseqüentemente, das noções de si das pessoas, da relação intersubjetiva, da sua relação com o mundo espiritual, com a terra, com o próprio tecido de sua concepção de realidade, identidade e organização social, ecológica e cosmológica (LUGONES, 2014, p. 938).

A partir dessa perspectiva, o envelhecer reverbera na desumanização do ser mulher, corpo e vitalidade se esvaem. Invisível na sociedade capitalista e periférica, a mulher idosa não pode produzir cultura, tem a saúde debilitada e já não conta com a beleza (de acordo com os padrões estereotipados). Nesse ínterim, ainda recorreremos a Lugones (2014):

Pode-se começar a observar o vínculo entre, por um lado, a introdução colonial do conceito moderno instrumental da natureza como central para o capitalismo e, por outro, a introdução colonial do conceito moderno de gênero. Pode-se notar como este vínculo é macabro e pesado em suas ramificações impressionantes. Também se pode reconhecer, com o alcance que estou dando à imposição do sistema moderno colonial de gênero, a desumanização constitutiva da colonialidade do ser (LUGONES, 2014, p. 938).

Voltando para o conto, Mocinha demorou a dormir envolvida com suas memórias reavivadas, o que fez com que, pela primeira vez, tardasse em acordar. Uma das moças da casa a despertou dizendo que já era hora da viagem. A senhora arrumou-se, penteou o cabelo com o velho pente quebrado, e “quando enfim se aproximou do automóvel, o



rapaz e as moças se surpreenderam com seu ar alegre e com os passos rápidos. ‘Tem mais saúde do que eu!’, brincou o rapaz. À moça da casa ocorreu: ‘E eu que até tinha pena dela’” (LISPECTOR, 1999, p. 66). A citação demonstra como as pessoas da casa viam Mocinha, como alguém digno de pena, piedade esta que se desfazia em indignação diante de qualquer atitude menos dependente e animada da velha senhora.


A viagem inicia e, desde a partida do automóvel, a protagonista começa a sentir uma dor no peito, num misto de alegria e dilaceramento. No mais, a viagem correu muito bem e, pelo caminho, a idosa olhava atenta para as pessoas, paisagens e animais engolidos pela velocidade, até que dormiu. Quando acordou, sentia ainda um mal estar, lembrou-se do marido e questionou-se um pouco sobre sua vida e sobre o fato de ela nunca ter decidido sobre sua própria vida: “Foi quando Mocinha começou finalmente a indagar. Que fazia ela no carro? Como conhecera seu marido e onde? Como é que a mãe de Maria Rosa e Rafael, a própria mãe deles, estava no automóvel com aquela gente? Logo depois acostumou-se de novo” (LISPECTOR, 1999, p.67).

Mais uma vez, a memória lhe falta e ela se resigna à sua condição de peregrina, diaspórica, sem pátria, sem história, sem protagonismo. Mais uma vez, ela seria deixada, assim como quando viera do Maranhão, na promessa de um bom lugar para ficar. Os irmãos que a levaram para Petrópolis resolveram não ir até a casa do terceiro irmão - o narrador ressalta haver algum desentendimento entre eles, o fato da esposa de Arnaldo ser alemã é também alvo das críticas da família - deixando Mocinha buscar abrigo sozinha, guiada pela própria sorte:

[...] Olha, Mocinha, você entra por aquele beco e não há como errar: na casa de tijolo vermelho, você pergunta por Arnaldo, meu irmão, ouviu? Arnaldo. Diz que lá em casa você não podia mais ficar, diz que na casa de Arnaldo tem lugar e que você até pode vigiar um pouco o garoto, viu... (LISPECTOR, 1999, p. 68).

Finalmente, Mocinha chega ao seu lugar de destino e só, instantes antes de entrar na casa de Arnaldo, é que entende sua possível função ali: cuidar da criança da casa. Ao chegar, Mocinha não encontra Arnaldo e se põe a esperá-lo, sendo alvo de desconfiança por parte da esposa dele:

A mulher alemã examinara-a de vez em quando em silêncio: não acreditava na história da recomendação da cunhada, embora “de lá”




tudo fosse de se esperar. Mas talvez a velha tivesse ouvido de alguém o endereço [...]. É que aquela história não estava nada bem contada, e a velha tinha um ar sabido, nem sequer escondia o sorriso. O melhor seria não deixá-la sozinha na saleta, com o armário cheio de louça nova (LISPECTOR, 1999, p. 68).

Durante a espera, diante do olhar desconfiado da alemã, Mocinha “entendeu que era para ficar sentada” (LISPECTOR, 1999, p. 68). Enquanto isso, tomada pela fome, desejava o café da manhã, ou pelo menos um pouco de café. A memória voltava a falhar:

Uma pequena luz iluminou Mocinha: domingo? Que fazia naquela casa em vésperas de domingo? Nunca saberia dizer. Mas bem que gostaria de tomar conta daquele menino. Sempre gostara de criança loura: todo menino louro se parecia com o Menino Jesus. O que fazia naquela casa? Mandavam-na à toa de um lado para outro, mas ela contraria tudo, iam ver. Sorriu encabulada: não contraria era nada, pois o que queria mesmo era café (LISPECTOR, 1999, p.69).

Deparamo-nos com os sentimentos ambíguos da protagonista e com sua memória fragilizada. Ela acha bonita a criança de que teria que cuidar e que lhe lembrou o Menino Jesus que lhe ensinaram. É curioso como Clarice Lispector sutilmente expõe a colonialidade de seu pensamento: Jesus, louro, mesmo sendo judeu. Mocinha não estava entendendo o que fazia ali, quer ir embora, mas sente fome; assume a impossibilidade de fazê-lo. A personagem frustra-se em sua vontade mais uma vez, pois em nenhum momento o café, tão esperado, lhe é servido. Ela continuou seca, muda, à espera de Arnaldo. Diante de tanta comida, a mulher alemã não “ouviu” a fome contida no sorriso e no olhar lacrimejante da velha que mal chegara e já era um estorvo. A espera é interrompida pela chegada de Arnaldo, que após conversar reservadamente com a mulher, mais uma vez, reforça a rejeição por que passa Mocinha ou Margarida (para lembrarmos o seu nome próprio):

- Não pode ser não, aqui não tem lugar não.
E como a velha não protestasse e continuasse a sorrir, ele falou mais alto:
- Não tem lugar não, ouviu?
Mas Mocinha continuava sentada [...]. Diante do sorriso malicioso da velha, ele se impacientou:
- E agora estou muito ocupado! Eu lhe dou dinheiro e você toma o trem para o Rio, ouviu? Volta para a casa de minha mãe, chega lá e



diz: casa de Arnaldo não é asilo não, viu! (LISPECTOR, 1999, p. 69-70).

Mocinha, como sempre, passiva, depois de muito Arnaldo enfatizar a ideia, compreendeu que não era bem-vinda naquela casa. Arnaldo representa a voz social que rejeita a pessoa idosa. Aceitou o dinheiro que lhe foi ofertado pelo homem, e falou, por sinal uma das poucas vezes que vemos um discurso direto de sua parte: “- Obrigada, Deus lhe ajude” (LISPECTOR, 1999, p. 70).


A idosa saiu da casa sem destino, lembrando-se dos filhos e do marido. Ao invés de seguir as ordens de Arnaldo, afastou-se da estação, porque pretendia, como fazia no Rio de Janeiro, passear um pouco. Admirava a beleza de Petrópolis. A sede que sentia foi saciada pela água de um chafariz que encontrou no caminho. Observava:

A estrada subia muito. A estrada era mais bonita que o Rio de Janeiro, e subia muito. Mocinha sentou-se numa pedra que havia junto de uma árvore, para poder apreciar. O céu estava altíssimo, sem nenhuma nuvem. E tinha muito passarinho que voava do abismo para a estrada. A estrada branca de sol se estendia sobre um abismo verde. Então, como estava cansada, a velha encostou a cabeça no tronco da árvore e morreu (LISPECTOR, 1999, 71).

Dessa vez, ao final do conto e da vida, Mocinha contrariou, ainda que em silêncio, mas admirando a beleza do ambiente por que realizou sua peregrinação. Ela não fica em Petrópolis como pretendia a família de Botafogo, assim como não retorna para lá, intenção de Arnaldo, tampouco consegue um lugar num asilo, promessa da senhora maranhense. Pelo contrário, cansada ela deixa a vida, toma outra via, na estrada, sob a sombra, talvez o único conforto de sua jornada.

Considerações finais

A obra de Clarice Lispector permite-nos pensar a sociedade em características e comportamentos que vigoram até os dias de hoje. A condição feminina e seus deslocamentos são traços presentes na maior parte de sua obra. No caso aqui destacado, vimos como centro da narrativa a figura da mulher idosa e seus dramas: subalternidade, silenciamento, abandono, sintomas de uma sociedade dita moderna e ocidental,



capitalista, implacável à condição dos sujeitos que não têm condições de servir ao modelo produtivo atual.

Em “Viagem a Petrópolis”, a partir de situações cotidianas, Clarice Lispector nos faz identificar uma protagonista sem protagonismo de sua vida. Só fala diretamente uma vez, é do seu fluxo de consciência que o narrador faz sua voz surgir. Mocinha é uma personagem que teve sua memória quase que totalmente apagada com o envelhecimento, sem lembranças da vida pregressa (afinal tem raros lapsos de recordações) e sem palavras vive com quase nada, vagando pelos caminhos da vida, encaixando nos parâmetros de colonialidade do saber, do ser, do poder, subalternizada, colonizada.


O fluxo de consciência é a estratégia usada pelo narrador para extrair do silêncio da idosa os elementos que possibilitam ao leitor e à crítica compreender as faltas e os descasos que compõem a vida da personagem. O narrador, atento, registra todo e qualquer vestígio sua história, fazendo-nos perceber a transformação porque passou a personagem da juventude para a velhice. Assim é a partir de seu registro que pudemos conhecer a Mocinha alta, loira e atraente que se converteu na Mocinha miúda, abandonada e invisível.

Falar de si, porém, exige o “cuidado de si” como uma atitude que se desdobra de outras, por meio das quais o sujeito tende a olhar para dentro de si num ato reflexivo. Assim, o sujeito pode reler seu passado com o intuito que, muitas vezes, é a reorganização de sua vida. Sujeitos colonizados, porém, são “não-sujeitos”. Sofrem, mas não vão além. O sofrimento *não* narrado impede o restabelecimento das relações sociais e sua reconstituição identitária. Desumanizados, esquecem de si.

Mocinha, a não-narradora, “sucateada”, velha, sem recursos, sem memórias, tornou-se uma coisa que a ninguém pertence e que ninguém quer, amargando o abandono social. Vem a padecer de uma morte solitária e indigente, no meio da estrada. Nossa protagonista morre como se nunca houvesse existido.

Referências bibliográficas

BLESSMANN, Eliane Jost. CORPOREIDADE E ENVELHECIMENTO: o significado do corpo na velhice. *Estud. interdiscip. envelhec.*, Porto Alegre, v. 6, 2004. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/RevEnvelhecer/article/viewFile/4737/2661>>. Acesso: 04 nov. 2013.



GOTLIB, Nádía Batella. Clarice. *Uma vida que se conta*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1995, 493 p.

LISPECTOR, Clarice. *A Legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997, 94 p.

_____. *Laços de Família: contos*. 27ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 22(3):320, setembro-dezembro/2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>>. Acesso: 20/3/2017.

MALDONADO-TORRES, Nelson. A topologia do ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, Império e Colonialidade. In: SANTOS, Boaventura de Sousa, MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul* [livro eletrônico]. São Paulo: Cortez, 2013, pp. 337-382.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa, MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul* [livro eletrônico]. São Paulo: Cortez, 2013, pp. 73-117.

ROCHA, Iraci Simões da. Notas de aula. Estrutura da Narrativa: Aspectos Gerais. Curso de Letras – Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa. Disciplina: Introdução aos Estudos Literários. Universidade do Estado da Bahia, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, 133 p.

FRONTEIRAS DO FEMINISMO: MEMÓRIAS AUTOBIOGRÁFICAS NO ROMANCE CARIBENHO *ANNIE JOHN*

Lívia Vivas¹

Resumo: Os fundamentos pós-coloniais e feministas viabilizaram uma consonância entre seus componentes de análise crítica e favoreceram o aparecimento de considerações socioculturais articuladas, possibilitando a eclosão de vozes silenciadas. As discussões suscitadas pela teoria pós-colonial possibilitam a reflexão sobre o lugar das mulheres na contemporaneidade, os vários sujeitos oriundos do feminismo e a própria transversalidade da questão de gênero. Esse artigo baseia-se na análise do romance *Annie John* (1985), de autoria da caribenha Jamaica Kincaid, cuja protagonista é uma criança que cresce numa perspectiva familiar que lhe propicia experimentar situações que possibilitam a apreensão da realidade à sua volta enquanto espaço de subordinação.

Palavras-chaves: pós-colonialismo; feminismo; racismo; literatura caribenha


Introdução

As agendas associadas ao feminismo ocidental são vistas com profundo ceticismo no terreno dos movimentos de mulheres pós-coloniais, pois apesar de seus objetivos em comum, o sentimento recíproco de desconfiança faz com que os debates que poderiam ser bem articulados entre os dois grupos sejam acirrados, condição desfavorável à abertura para um diálogo profícuo para ambos. Refletir sobre histórias legíveis, alternativas e críticas torna-se, portanto, decisivo tanto para a crítica pós-colonial quanto para a crítica feminista contemporânea.

O fato de a mulher negra reivindicar seus próprios espaços no domínio teórico e histórico favoreceu a explosão da produção literária de sua autoria, como também da escrita sobre ela. Essas publicações têm na questão racial um dos eixos basilares para a composição do enredo que entremeia o curso de suas personagens e testemunham que o racismo não apenas opera como ideologia e estrutura distinta, mas também interage com outras ideologias e estruturas de dominação.

Para Stasiulis (1987, p. 5), em relação à sociedade branca, as feministas negras “chegaram à quase unanimidade em concordar que a questão racial, mais do que a de gênero, configura a sua primeira fonte de opressão.” O mesmo pode ser dito sobre a opressão de gênero. Nos debates em torno de suas experiências, portanto, tanto estão

¹ Graduada em Língua Estrangeira Moderna (UFBA), Doutoranda em Ciências da Cultura, área de especialização em Cultura Inglesa (Universidade do Minho). Contato: liviavivas@hotmail.com.




envolvidos o sexismo quanto o racismo. Esses dois conceitos entrelaçam-se estreitamente e combinam-se, sob certas condições, em um fenômeno híbrido.

A eclosão do movimento feminista negro transportou o debate que se travava entre marxistas e feministas sobre as categorias de sexo e classe para outra esfera, provando que o fator raça deveria se articular aos demais, possibilitando que esses elementos coexistissem não apenas quando relacionados às desigualdades entre homens e mulheres, mas entre os componentes desses grupos, separadamente. Assim, gênero, etnia, raça e classe passaram a ser tratados como elementos distintivos das relações sociais que a partir de uma aplicação simultânea contribuem para dar voz ao subalterno.

Jamaica Kincaid escreveu *Annie John* quinze anos após migrar para os Estados Unidos e pouco depois de Antígua tornar-se independente. Como narrativa de cunho autobiográfico, o romance retrata uma condição comum às sociedades caribenhas pós-coloniais ao abordar o contexto familiar conturbado a partir do qual a autora alude à condição de nação colonial de Antígua. Ao entrar na adolescência e conduzir-se analiticamente diante dos fatos, a personagem assume uma postura reflexiva e questionadora, a partir da qual sua identidade negra e feminina é aos poucos é moldada, conduzindo-a, portanto, à urgência em romper com os padrões hegemônicos que a posicionam em desvantagem enquanto mulher e indivíduo fruto da opressão colonial.

Suas narrativas inserem-se em uma perspectiva distintivamente pós-colonial devido ao posicionamento ambíguo da escritora nas obras, que versam sobre identidade, pátria e família, a partir do sofrimento que acomete a personagem principal em seu desenvolvimento, desde a infância até a diáspora. A reflexão em torno das histórias fundamenta-se na relevância atribuída ao ambiente familiar para a construção da identidade do indivíduo, portanto, o lar simboliza um significativo micro-espço dentro do projeto imperial maior. As narrativas entrelaçam quesitos pós-coloniais que são também alargados e ritualizados pela pós-modernidade: feminismo, sexualidade, esgotamento, formação, memória e relações conflitantes. São articuladas, estrategicamente, questões sobre pertencimento, identidade racial e distinções de gênero, através de vozes que proferem emoções complexas em um estilo de escrita lírico constituído por metáforas e descrições simples.

O foco principal do romance é a relação emocional entre mãe e filha. Mais significativamente, o percurso de vida de Jamaica Kincaid e sua obra são moldados pelas




tentativas de forjar sua própria identidade e a decisão de afastar-se da família e de Antígua, a fim de manter o duramente conquistado senso de si. No estilo narrativo da escritora, a principal voz é a da protagonista/ narradora e o diálogo principal é o seu próprio. As obras de ficção de Kincaid são romances de introspecção, em que apenas uma personagem central é minuciosa. As outras personagens são avaliadas pela narradora e, por conseguinte, pelo leitor, apenas na medida em que seu comportamento tem um impacto sobre o seu progresso. Essa condição aplica-se mesmo ao retrato da mãe com quem a protagonista é tão intensamente envolvida. Assim, a percepção do leitor relativamente à mãe permanece bastante limitada. O assunto principal é a jornada de Annie, sua vida interior, e não há intuito de caracterização completa e detalhada no caso das outras personagens que compõem a sua trajetória.

Signos e metáforas

A protagonista do romance é uma criança que cresce em uma perspectiva familiar e escolar que lhe propiciam experimentar situações que possibilitam a apreensão da realidade à sua volta enquanto espaço de subordinação. Ao adentrar a adolescência e conduzir-se analiticamente diante dos fatos, Annie assume uma postura questionadora e reflexiva, a partir da qual sua identidade aos poucos é moldada, conduzindo-a, portanto, à urgência em romper com os padrões hegemônicos centralizados na figura da mãe, que a posicionavam em desvantagem enquanto mulher e indivíduo fruto da opressão colonial.

Annie John traz uma condição comum às sociedades caribenhas pós-coloniais ao focar na situação familiar conturbada, a qual a autora utiliza para fazer alusão à condição de nação colonial de Antígua. A personagem criança cresce em ambiente familiar e escolar que lhe proporcionam a vivência de situações que conduzem à apreensão da realidade à sua volta como um lugar de subordinação. A identidade cultural híbrida da protagonista é observada no momento em que questiona a educação nos moldes coloniais em que lhe é imposta, mas, em contrapartida, aprecia a literatura inglesa.

Jamaica Kincaid produziu uma narrativa em primeira pessoa- raramente recorrendo a diálogos entre as personagens- na qual a voz amadurecida da protagonista expõe descrições vívidas e poéticas de episódios essenciais do início de sua vida. O enredo é revelado a partir do seu ponto de vista, descrevendo eventos e sentimentos tais como os percebia. O leitor é imediatamente situado em relação à consciência juvenil, porém a




linguagem traz a complexidade, a eloquência e a evocação da escritora adulta. O tom do romance, condizente com uma perspectiva infantil, é simples, contudo, muito evocativo e vívido. É direto, mas também sugestivo, ao propor profundidades psicológicas e mistérios que não podem ser articulados, que circulam em torno das descrições de acontecimentos e pensamentos. O efeito é relativamente fantasioso, como se as ações fossem filtradas através de sua consciência muito tempo após os episódios terem lugar.

A estrutura do enredo apoia as principais ideias do romance. A história da adolescência de Annie é narrada em uma passagem de seis anos, dos dez, no primeiro capítulo, até o final do seu período escolar, por volta dos 16 anos, e é subdividida em episódios, com enfoque em acontecimentos significativos. O romance é disposto em uma ordem cronológica aproximada, através de oito capítulos, com referências ocasionais a incidentes anteriores ou posteriores, em um mesmo capítulo. Progressivamente, a narrativa baseia-se na convivência idílica de Annie na companhia dos pais, além de versar sobre os primeiros atos de distanciamento entre mãe e filha, após o décimo segundo aniversário da protagonista, quando a mãe decide que ambas deixariam de trajar-se da mesma forma, além de que a filha deveria capacitar-se em habilidades consideradas femininas.

Ao afastar-se de Antígua em direção à Europa, ocorre a ruptura final na relação mãe-filha. Apesar da interrupção no tempo, a sequência de episódios demonstra uma separação progressiva entre ambas, em toda a adolescência, culminando no argumento final, uma crise acompanhada de um renascimento e da decisão de partir. Tendo externalizado seu desgosto pela fantasia e pela hipocrisia de seu mundo, a protagonista adentra lentamente na fase adulta, em uma nova versão e compreende que para viver terá que abandonar Antígua, de modo a dissipar o poder da ilha sobre si.

Colonialismo e resistência

Durante a década de 60, período escolar da protagonista, Antígua seguia o sistema de educação britânico designado para suas colônias das Índias Ocidentais. A educação britânica à qual teve acesso era calcada na imitação à cultura colonial, uma espécie de imposição hierárquica, onde os alunos da terra colonizada, ao invés de analisá-la criticamente, apenas a replicava. O currículo escolar dava ênfase à história e à cultura




européias, particularmente da Grã-Bretanha, e à literatura britânica. Aos alunos era ministrada a história das Índias Ocidentais a partir de uma perspectiva colonial britânica.

Durante o curso de análise da narrativa, os elementos aguçam nos leitores determinados questionamentos relativos ao significado da história escravocrata em Antígua, a exemplo do motivo pelo qual a protagonista rejeita a figura de Cristóvão Colombo; de sua própria posição social em Antígua; as razões da migração constante dos nativos para outros países; até que ponto a compreensão da história da ilha, particularmente do seu passado colonial, aprofunda a apreciação sobre os temas abordados; de que forma a compreensão sobre a história caribenha e sobre diversas concepções que circundam a atuação de Colombo aumentam o discernimento sobre a atitude rebelde de Annie no ambiente escolar; e até que ponto a apreensão de questões familiares, educacionais e diaspóricas de cunho caribenho aprofundam a assimilação do romance.

Enquanto Annie John aprende a lidar com emoções complexas, também se identifica politicamente no âmbito escolar. As crianças em idade escolar eram doutrinadas a reverenciar Cristóvão Colombo como notável personalidade, navegador e explorador excepcional, descobridor e fundador do Novo Mundo, apesar de seus ancestrais terem sido vítimas da escravidão. Colombo, portanto, é retratado como símbolo das contradições de uma educação colonial.

A protagonista acreditava ser incapaz de designar o lado ao qual realmente pertencia- o dos senhores ou dos escravos- porque todos celebravam o nascimento da Rainha Victoria- e por extensão, a história europeia- até mesmo os descendentes de escravos, indivíduos cientes de suas origens enquanto vítimas daquela história.

We could look everybody in the eye, for our ancestors had done nothing wrong except just sit somewhere, defenseless. Of course, sometimes, what with our teachers and our books, it was hard for us to tell on which side we really now belonged- with the masters or the slaves- for it was all history, it was all in the past, and everybody behaved differently now; all of us celebrated Queen Victoria's birthday, even though she had been dead a long time. But we, the descendants of the slaves, knew quite well what had really happened, and I was sure that if the tables had been turned we would have acted differently; I was sure that if our ancestors had gone from Africa to Europe and come upon the people living there, they would have taken a proper interest in the Europeans on first seeing them, and said, "How nice," and then gone home to tell their friends about it (KINCAID, 1985, p. 76).




A contradição entre os valores oficiais transmitidos pelas escolas e os dos indivíduos que reconheciam o que deveras havia ocorrido culminou com a repulsa de Annie a Colombo, apesar dos discursos dos livros oficiais. A disparidade entre as lições oficiais aprendidas em âmbito escolar e o conhecimento sobre as origens e a herança poderiam conduzir a contradições em mentes como a da protagonista. Nesse contexto, não apenas a interpretação da história é relevante, mas os valores difundidos pelo sistema educacional e o seu impacto na formação da identidade de indivíduos jovens, visto que o propósito da educação é a socialização infantil através da iniciação em sua própria cultura, de maneira que os indivíduos apreendam a consciência de seu espaço em sociedade. Quando os valores e as perspectivas estrangeiras são mais transmitidos e valorizados do que os dos nativos, sua cultura passa a ser considerada inferior- e por extensão, os próprios nativos. Um sistema educacional em moldes coloniais, portanto, pode ocasionar sentimentos de inferioridade no educando, como também o sentido de que sua própria cultura é inferior em relação àquela transmitida no ambiente escolar- no caso, a cultura britânica. A rebeldia de Annie John na escola, particularmente quanto à desfiguração da ilustração de Colombo, pode ser compreendida como resistência a um sistema que não reconhece a própria história, cultura e valores de seus alunos². Uma crítica a tal fator sucintamente explica os efeitos de um sistema de educação colonial que transmite valores culturais estrangeiros do poder imperial para a população nativa:

In a colonial society the purpose of education, the initiation of a child into his culture, became distorted since it was the values of a foreign culture which had to be taught while the native tradition was derided or ignored. Colonial education separated people from their environment, taught them dependence and destroyed their self-worth (DRAYTON, 1977: viii *apud* Mistrion, 1999, p. 120).

A referência à realeza britânica é também um elemento comum na produção literária da escritora. A denominação da escola de Annie -*Princess Margaret*- a faz recordar de um incidente da infância com profundo desgosto, quando aguardava a chegada da princesa Elizabeth e do príncipe Philip, os quais eram por todos reverenciados. O patriotismo, a lealdade e a maternalidade ligam-se à rainha Victoria e à celebração anual do *Empire Day*. A realeza simbolizava uma relação que a protagonista rejeitava:

² Ao danificar a imagem de Colombo, proferindo as mesmas palavras que a sua mãe proferia para afrontar o seu avô, Annie faz correlação à imagem de sua mãe, da mesma forma que há correspondência entre o pós-colonialismo e o patriarcado.




Her ancestors had been the masters, while ours had been the slaves. She had such a lot to be ashamed of, and by being with us every day she was always being reminded. We could look everybody in the eye, for our ancestors had done nothing wrong except just sit somewhere, defenseless. Of course, sometimes, what with our teachers and our books, it was hard to tell on which side we really now belonged- with the masters or the slaves- for it was all history, it was all in the past, and everybody behaved differently now; all of us celebrated Queen Victoria's birthday, even though she has been dead a long time (KINCAID, *op. cit.*, p. 76).

Após passarem-se 30 anos desde que a protagonista fora estudante em uma Antígua colonial, o sistema educacional sofreu modificações aos poucos, de forma a refletir os valores caribenhos. Nos 500 anos após a chegada de Colombo ao Caribe, um aspecto significativo relativo à independência é o controle local do currículo nas escolas:

Caribbeans want to put history right. One of the benefits of independence that is deeply valued by many Caribbeans is control of the school systems. Until independence, Jamaican schoolchildren learned more about England and France than they did about Trinidad and Barbados. They learned little about the fact that...there was a slave rebellion, or at least the very real threat of one, almost every year. These things are part of their oral tradition, the stories children are told at night, but there was little of them in schools... Caribbeans were taught that while Europeans were doing great things, their own ancestors were working in the fields. Many saw their only choices to be either rejecting education entirely or being molded by a colonial education that rejected their own world...It was an education designed to make the students feel inferior. They learned that they were underlings, that greatness was elsewhere, in France and England and Spain. Important things were always achieved by white foreigners. Caribbeans were expected to admire men who had owned and traded their ancestors (KURLANSKY, 1992, pp. 14-15).

No século XX, a partir do declínio do colonialismo europeu, os aspectos negativos atribuídos a Colombo enquanto explorador foram expressos mais frequentemente tanto nos Estados Unidos quanto no Caribe já independente. Os descendentes das tribos nativas originais e os descendentes de escravos têm contestado expressamente a glorificação a Colombo. A Espanha liderou o movimento em celebração ao eufemisticamente designado “encontro” entre culturas, enquanto outros denominaram-no “holocausto” e outros ainda desejavam a manutenção do vocábulo tradicional “descobrimento”, mais europeu, apesar de que havia milhões de povos indígenas no Novo Mundo que já o havia “descoberto” e lá se domiciliado muito antes do aparecimento de Colombo. Relativamente a esse



período, existe uma literatura variada que analisa o impacto das viagens de Colombo, com uma série de opiniões e interpretações.


O colonialismo também foi expresso através da autoridade materna, que era frequentemente associada à autoridade colonial britânica. Ambas as condições tentavam controlar o comportamento de Annie, a fim de mantê-la como sujeito dependente, ditando o que ela deveria pensar e sentir. Mrs. John desejava dominá-la da mesma maneira que as condições pessoais e políticas em Dominica ameaçaram contê-la, antes de migrar para Antígua.

A experiência de crescimento da personagem fictícia se aproxima bastante da experiência do próprio autor. Em diversas entrevistas, Jamaica Kincaid afirmou que os seus romances são intensamente autobiográficos e que muitos dos acontecimentos são emocionalmente verídicos. É profícuo, portanto, delinear os fatos proeminentes na vida da escritora, visto que eles se aproximam paralelamente, notoriamente em tempo e em espaço, àqueles da existência ficcional de *Annie John*.

A passagem da juventude para a fase adulta e as consequências desse percurso possuem apelo universal, justificando a popularidade da obra. Trata-se de uma experiência individual, que no discurso se expande para a experiência universal, muitas vezes se aproximando do mitológico em suas dimensões. Algumas características da obra cruzam linhas culturais ao demarcar a frustração com a família, com a escola e com os amigos.

Há também uma questão provocativa sobre a autodescoberta de Annie: seu "recomeço" acontece na Inglaterra, a base do poder colonial, onde Annie teria uma profissão ligada aos papéis tradicionais de gênero dos quais desejava esquivar-se. Nesse país, Annie submeter-se-ia ainda mais à influência britânica e, ao atravessar, retornaria em um certo sentido aos passos de seus antepassados escravos e voltaria às raízes do poder colonial, na tentativa de se redefinir. Alguns críticos sugeriram que Annie John era incapaz de firmar seu poder como uma mulher das Índias Ocidentais madura, que vivia em uma Antígua colonial de maneira produtiva ou positiva. Em vez disso, parecia que estava escapando dos transtornos que surgiram a partir de sua autodefinição. “Retornava”, portanto, à origem do colonialismo, ainda procurando a sua identidade.

Comprovadamente, a protagonista de *Lucy* (1990), romance que dá continuidade a *Annie John*, assumiu múltiplas identidades ao migrar de Antígua para os Estados Unidos,




ao passo que procurou por distintas formas de refazer-se, em uma busca constante por uma identidade que se apresentava inacabada, deslocada, em permanente edificação. Assim, essa personagem representa o indivíduo da diáspora, marcado por um percurso descontínuo de negativa da sujeição causada pelos conflitos coloniais de outrora e pelas novas experiências culturais em um espaço que rejeita, que contrasta com o caráter híbrido de sua personalidade, mas que ao mesmo tempo ela absorve, seja por inclusão ou por rejeição. A condição social feminina também se revela valiosa e complexa, dentre outras razões, pela fuga do sujeito feminino que não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes, além do que a mulher da colônia é duplamente colonizada: tanto pelo patriarcado, quanto pela metrópole.

Simbologia patriarcal

A escrita feminina pós-colonial representa um estímulo ao desejo pela descolonização física e psíquica, em uma conjuntura em que a figura do “eu” aparece com o intuito de legitimar sua voz silenciada. Os textos kincaidianos circunscrevem-se em um cenário enérgico, onde nota-se o universo íntimo das personagens, que estão em uma fluidez constante de maneira a demonstrarem um raciocínio amplo acerca das relações hierarquizantes vivenciadas pelo sujeito contemporâneo- homem/ mulher, negro/ branco, colonizador/colonizado.

Annie John evidencia a simbologia patriarcal/ colonial que a relação conflituosa com a genitora representa, condição também presente no romance *Lucy*, durante a passagem da personagem criança à fase adulta. A sensação de perda e traição que acompanha o desaparecimento do afeto de uma mãe uma vez estimada é a abordagem central, visto que no início do enredo Annie descreve metaforicamente a relação entre ambas como um paraíso, onde havia cumplicidade, circundada por muita afeição. À medida que a personagem cresce, entretanto, há um distanciamento da mãe e, a fim de suprir a insuficiência afetiva, Annie tenta consolidar amizades intensas e sobressair-se quanto ao desempenho escolar, de maneira a obter a aprovação materna.

Figurativamente, Jamaica Kincaid estabelece uma conexão entre essa relação e a condição de nação colonial de Antígua, ao comparar o domínio europeu à desarmonia entre mãe e filha. Assim, a narrativa se baseia na sua relação com a genitora, a qual concebia como um império em si mesma. Na maioria dos romances de Kincaid sua mãe representa,




ironicamente, o colonizador. A relação é sempre paradoxal e as personagens nutrem um sentimento de afetividade e, ao mesmo tempo, de repressão e domínio.

Metaforicamente, o romance reporta essa conexão através da transformação da protagonista em uma mulher dominada pelos colonizadores e seus aliados dos ditames patriarcais, visto que a mãe atendia aos requisitos paternos, que possuía tratamento prioritário enquanto chefe de família e ícone do poder colonial. A exposição da submissão de Annie ao domínio patriarcal crucialmente afetava a sua existência diária. Inicialmente, sua identidade também estava entrelaçada ao relato da mãe sobre sua própria história de vida. Contrastando com a independência da mãe e seu conseqüente afastamento de Dominica, sua terra natal, o âmbito familiar é a existência protegida do pai até a morte da avó, por quem fora criado, após o abandono dos pais.

O processo de maturação de Annie é contínuo ao longo da narrativa. Renuncia à sua vaidade e sua infantilidade não afetada mistura-se silenciosa e facilmente enquanto ela narra os tempos antigos. As reminiscências permitem um arredondamento da personagem, sua presença através do espaço e do tempo. A recordação do passado viabiliza um determinado contexto para o novo projeto de Annie John: uma jovem mulher a confrontar pressões diversas e a reivindicar agenciamento. Jamaica Kincaid encaixa-se perfeitamente na tradição literária caribenha, já que as escritoras dessa origem têm em comum uma preocupação relativa às pressões sobre as mulheres na adolescência, além da crítica ao poderio masculino.

A leitura em torno do relacionamento mãe-filha continua à medida que *Annie John* aborda questões de classe, ressaltando sensações de impotência política e pessoal. A insatisfação em relação à figura materna que deseja que a formação de Annie seja calcada nos valores britânicos (Annie deveria sujeitar-se às prescrições sociais) e no sistema educacional até então vigente, que estimulava a reverência a Cristóvão Colombo, interconectam-se, tornando o texto constantemente aberto, fluido e especulativo, através do contraste entre o contexto autobiográfico e o ficcional.

Ambos os dominadores ameaçaram a evolução da independência e da identidade individual de Annie, que tentou resistir a qualquer de suas tentativas de moldar sua personalidade. Mrs. John a enxergava como uma extensão de si e passou a rejeitá-la diante de qualquer tentativa de comportamento distinto do seu. Já os colonizadores recusaram-se a considerar os afrodescendentes de Antígua indivíduos com história, cultura e identidade



próprias, pois, contrariamente, inculcaram-lhes os valores britânicos que pareciam entrar em conflito com a realidade do espaço, ocasionando-lhes perda da autoestima. A oposição de Annie a tais ameaças contribuiu para a sua decisão final de afastar-se não apenas da mãe, mas também de sua terra natal. Sua decisão de embarcar para a Inglaterra não pareceu ser cuidadosamente pensada, uma vez que era muito motivada pela sua necessidade de se tornar independente dos pais. Ao tornar-se sua própria testemunha, suas relações intensas ainda coexistiam, mas ela estava pronta para embarcar e abandonar o passado, preenchendo-se com as novas experiências.

Paradoxalmente, a personagem se encontrava sempre em dois espaços ao mesmo tempo. Embora se recusasse a admitir, sua vida continuava conectada a Antígua até mesmo quando partiu. Portanto, Annie permanecia parte daquele ambiente, ainda que continuasse ou não vinculada à sua família.

Referências bibliográficas

DRAYTON, K. Education Perspectives for a New Caribbean. In K. Davis. *Moving into Freedom*. Barbados: Cedar Press, 1977.


EDWARDS, J. *Understanding Jamaica Kincaid*. South Carolina: University of South Carolina Press Columbia, 2007.

FERGUSON, M. *Jamaica Kincaid: Where the Land Meets the Body*. Charlottesville and London: The University Press of Virginia, 1994.

KINCAID, J. *Annie John*. London: Vintage Books, 1985.

_____. *Lucy*. New York: Farrar Straus & Giroux, 1990.

KURLANSKY, M. *A Continent of Islands: Searching for the Caribbean Destiny*. Reading, Mass.: Addison-Wesley, 1992.



MISTRON, D. *Understanding Jamaica Kincaid's Annie John*. London: Greenwood Press, 1999.

SIMMONS, D. *Jamaica Kincaid*. New York: Twayne Publishers, 1994.

STASIULIS, D. K. Rainbow feminism: Perspectives on minority women in Canada. *Immigrant Women. Special Issue of Resources for Feminist Research*, 16 (1): pp. 5-9, 1987.

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA EM A *COR PÚRPURA*

Maria Clara Costa Menezes da Rocha (UFRN)¹
Rosanne Bezerra de Araújo (UFRN)²

Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar o romance *A Cor Púrpura* (1982) da escritora estadunidense Alice Walker (1944-) e nele abordar os limites impostos pela sociedade patriarcal e repressora retratada no mesmo. Nosso foco será na questão da construção da identidade da protagonista Celie, abrangendo elementos como a escrita íntima e ruptura da tradição que contribuem para a formação do indivíduo pós-moderno.


Palavras-Chave: Identidade; Ruptura; Pós-moderno.

“Escrever era uma atividade respeitável e inofensiva. O riscar da caneta não perturbava a paz do lar. Não se retirava nada do orçamento familiar.” disse Virginia Woolf (2013, p.10) ao descrever seu início de carreira como escritora. A princípio, o caminho da literatura não era tortuoso para as mulheres seguirem, “escrever era a arte mais acessível, e escrever elas escreviam, mas livros profundamente influenciados pelo ângulo de onde eram obrigadas a olhar o mundo” (WOOLF, 2013. p.56). Por meio de exemplos de experiências vividas por outras mulheres e por ela própria, Woolf não hesitava em relatar todas as dificuldades pelas quais precisou passar para alcançar confiança e reconhecimento com seu trabalho. Assim como, sobre o quanto a trajetória ganha barreiras no momento em que as mulheres são expostas a uma educação de qualidade e desenvolvem um pensamento crítico que as possibilita escrever acerca de assuntos que propõem mudanças em uma organização social que as coloca em posição de submissão e o sexo oposto na de liderança.

Esse contexto de submissão é vivenciado pela protagonista de *A Cor Púrpura* (1982). Alice Walker dá vida a Celie, uma personagem que diferente de Woolf, não tem a pretensão de escrever como ofício, porém ao escrever cartas em um inglês proveniente de áreas rurais e em tom confessional, endereçadas a sua irmã e a Deus, a personagem intensifica o seu processo de autoconhecimento e consegue despertar para uma percepção crítica, um entendimento do contexto social que a envolve. Walker favorece por meio do gênero literário, romance epistolar, a possibilidade de sua protagonista, um ser humano silenciado, principalmente, em função da sua etnia, da sua

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem na Universidade Federal do Rio grande do Norte (UFRN). Contato: mariaclararocho@hotmail.com.

² Professora Doutora do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas e do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (UFRN). Contato: rosanne.araujo@terra.com.br.




classe social e da sua identidade de gênero, poder se expressar no mundo. Sua história é situada na segunda metade do século XX no Sul dos Estados Unidos. O enredo traz uma mulher pobre, negra, brutalmente agredida e abusada desde a infância pelo homem que acreditava ser seu pai. Sua irmã Nettie, única fonte de carinho, é afastada dela ainda criança após Celie ser ofertada pelo seu padrasto para casar-se. A nova rotina de casada dá continuidade a uma vida de abusos e agressões, porém oferece oportunidade para que Celie conviva com vários outros indivíduos que serão de fundamental importância para seu crescimento social, emocional e psicológico.

Seja para Woolf, para Walker ou para Celie, o fato é que a escrita, tanto pessoal quanto para fins de publicação, é uma ferramenta de poder uma vez que materializa uma ideologia em forma de enunciado e possibilita uma situação de interação social. Como afirma Bakhtin: “Não é a atividade mental que organiza a expressão, mas ao contrário, é a expressão que organiza a atividade mental, que a modela e determina sua orientação” (2004. p.112). Compreendemos assim que o fluxo de pensamento é sistematizado, organizado, categorizado por meio da expressão seja ela oral ou escrita, e não o inverso. O processo de verbalização das ideias consegue filtrar as informações e opiniões recebidas e absorvidas mentalmente, para após ponderar a respeito delas, então expressá-las em forma de palavras. Essa expressão final, geralmente, traz uma opinião pessoal do falante que, aos poucos vai constituindo seus pontos de vista, influenciando suas atitudes e, logo, formando sua identidade. As cartas escritas por Celie fazem mais do que estabelecer uma comunicação entre ela e sua irmã já que ela permanece enviando-as mesmo sem obter respostas:

Eu falei, Escreve.
Ela falou, Que foi?
Eu falei, Escreve.
Ela falou, Só a morte pode fazer eu num escrever procê.
Ela nunca escreveu.
(WALKER, 2016, p. 32)


Em sua posição social de submissão, a reflexão acerca das experiências vividas e testemunhadas e a possibilidade de relatar seu cotidiano para alguém com quem possui laços afetivos dá mais confiança à personagem para estabelecer uma interação com os indivíduos que a rodeiam. Escrever cartas mantinha sua mente ativa e



a ajudava a fixar juízos de valores e levantar questionamentos sobre os acontecimentos a sua volta. O trecho prévio às cartas endereçadas a Deus antecede o caráter confessional que as mesmas assumem: “É melhor você nunca contar pra ninguém, só pra Deus. Isso mataria sua mamãe.” (WALKER, 2016. p. 9). O tom ameaçador que insiste que um segredo seja guardado é também como um estímulo para que se encontre uma válvula de escape que se possa declarar um pecado ou culpa que ela guarda como se tivesse feito algo de errado. Deus como ser ou entidade para o qual ela possui permissão de se expor, juntamente da ideia que ela tem preestabelecida a respeito de quem Ele é, termina por ser o escolhido para se instituir tal conexão, não por meio da reza, mas da escrita íntima como um caminho para esvair o peso do sofrimento e buscar respostas: “Querido Deus, Eu tenho quatorze ano. ~~Eu sou~~. Eu sempre fui uma boa menina. Quem sabe o senhor pode dar um sinal preu saber o que tá contecendo comigo.” (WALKER, 2016. p. 9). A busca por entendimento, tentativa em distinguir o que representa o bem e o mal expressa nas cartas, impulsiona Celie a construir um senso crítico e consciência do mundo a sua volta, assim como desenvolver um forte autoconhecimento. A forma despreocupada, aprofundada, sem pudor com que a personagem se direciona ao seu interlocutor indica claramente a noção de Deus nutrida por ela, um ser superior, detentor de todo o poder, no qual se pode confiar plenamente:

Os gêneros e estilos íntimos se baseiam na máxima proximidade interior do falante com o destinatário do discurso (no limite, como que na fusão dos dois). O discurso íntimo é impregnado de uma profunda confiança no destinatário, em sua simpatia – na sensibilidade e na boa vontade de sua compreensão responsiva. Nesse clima de profunda confiança, o falante abre as suas profundezas interiores. Isso determina a expressividade específica e a franqueza interior desses estilos. (BAKHTIN, 2016; p. 66)

O referido gênero (epistolar) originalmente classificado como clássico e formal, foi escolhido para o romance por cumprir bem o papel de dar voz à personagem principal e conectá-la com sua irmã e sua própria origem. Porém, percebemos facilmente o quanto houve adaptações em seu estilo antigo quando adotado pela autora para compor a história de Celie. As epístolas eram cartas trocadas entre autoridades em diferentes épocas da antiguidade clássica. O primeiro momento no qual temos registro do gênero



epistolar se dá no período bíblico e posteriormente o vemos com bastante frequência em textos filosóficos:

Além do sentido vulgar de carta, o vocábulo “epístola” reveste outras conotações. Epístolas denominavam-se os escritos endereçados pelos apóstolos bíblicos a um grupo social, como a epístola aos *Coríntios*, de S. Paulo. Significava, entre os romanos da Antiguidade, uma composição poética destinada a um amigo ou mecenas, vazada em linguagem cotidiana, tratando de variados assuntos, literários, filosóficos, políticos, morais, sentimentais, amorosos, etc. (...) A epístola literária em prosa, ou carta, é apreciada desde a Antiguidade. Todavia alcançou o auge a partir do século XVIII, a medida que se desenvolviam os serviços postais. Nem sempre endereçada a um destinatário real, manifestava intenção literária não só no recorte da frase, desejadamente escorreita e límpida, como nos temas versados. (MOISÉS, 2004, p. 160).


Na antiguidade, a estrutura linguística da epístola seguia a gramática normativa vigente do idioma em questão, assim como utilizava, muitas vezes, traços estilísticos rebuscados quando era necessário inferir um distanciamento com o interlocutor, geralmente figuras influentes da época. As cartas trocadas eram, posteriormente, compiladas e publicadas. Inúmeros documentos de descobrimento de novas terras e registros de colonização são cartas recuperadas e divulgadas. Em *A Cor Púrpura* encontramos o amadurecimento desse gênero clássico para a contemporaneidade quando identificamos rupturas no gênero. No que diz respeito a linguagem esta aqui se adequa ao nível de educação que cada personagem recebeu. Palavras como “*kine*” ao invés de “*kind*” ou “*ast*” no lugar de “*ask*”, assim como “*git*” quando deveria usar “*get*” são exemplos de reproduções fonéticas que indicam o pouco contato que Celie teve com a palavra escrita e também estruturas frasais como “*She happy*” que omite o verbo *is* fundamental para construção de sentido básica são encontradas em toda narrativa nas cartas escritas por Celie. Apesar de tal déficit de instrução e formação da personagem a comunicação não fica comprometida nem entre ela e a irmã nem entre a personagem e o leitor, pois existe o contexto que preenche as lacunas deixadas na escrita. Além das características estruturais do romance que quebram com o clássico e se insere na pós-modernidade, encontramos outros aspectos relativos à temas como gênero e sexualidade e identidade social dos personagens que também quebram com modelos tradicionais da cultura ocidental.

Questões de identidade em *A Cor Púrpura*

“‘Cultura’ é um termo escorregadio que pode ser trivial ou problemático” diz EAGLETON (2014, p. 78) ao conceituar os desdobramentos do termo e contextualizá-lo em relação aos Estudos Culturais. E continua: “Num sentido, é aquilo que seguimos da vida, o ato de cada um se conferir um sentido próprio, o próprio ar social que respiramos; em outro, está longe de ser o que mais profundamente molda nossas vidas” (2014, p. 78). Tendo sua ascensão na década de 1960, os Estudos Culturais surgiram após o modernismo com a necessidade dos grupos sociais saírem do conhecimento apenas daquilo que é local para conhecer o global, assim como a necessidade em retornar para si em busca do resgate de suas origens.

Ao mesmo tempo, cultura, no sentido de identidade, havia se tornado ainda mais urgente. Quanto mais o sistema (político) espalhava uma cultura deprimentemente uniforme por todo planeta, mais os homens e as mulheres agressivamente defendiam a cultura de suas nações, regiões, vizinhanças ou religiões. No caso extremo, isso significava que, quanto mais a cultura se estreitava num nível, mais ela se espalhava em outro. (EAGLETON, 2014, p. 79)


A literatura e a sociedade do período pós-moderno encontram-se num processo de autoafirmação em ambos os sentidos: por um lado tentam mostrar complexidade e ser abrangentes no que diz respeito ao conhecimento plural, acessível para diversos grupos, por outro lado tentam alcançar uma singularidade, ser autêntica e única, por isso a busca incessante por uma identidade própria. Nesse percurso, temos a afirmação dos Estudos Culturais como teorias que englobam camadas sociais consideradas minorias, e nesse caso é relevante frisar que aqui a ideia de minoria sempre se relaciona a noção de poder e não à noção quantitativa, como por exemplo: a teoria feminista que foca nas questões de gênero, sendo o centro do que o feminismo defende como a possibilidade de igualdade entre os gêneros, a quebra de papéis sociais designados de acordo com a identidade de gênero do indivíduo e o questionamento da causa de tal desigualdade. Outro grupo social que é abordado nos estudos culturais é o de representações que fogem o padrão heteronormativo, a chamada literatura *queer*. Além dessas correntes, podemos também apontar pesquisas a respeito da identidade



como parte dos estudos culturais que podem englobar as teorias feminista e *queer* já citadas.

Ao tratar sobre *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), Stuart Hall explica como o sujeito clássico, centrado, chamado de sujeito do Iluminismo, é influenciado pelas transformações sociais mesmo que mantenha seu núcleo unificado, o que ele chama de sujeito sociológico e tem sua identidade modificada ao longo do percurso que o faz chegar à pós-modernidade com sua identidade fracionada, chamado sujeito pós-moderno. Entre algumas causas que levaram ao descentramento desse sujeito pós-moderno, Hall indica a descoberta do inconsciente de Freud que mostra com a psicanálise, que “a identidade é realmente algo formado, ao longo dos tempos, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento” (2006, p. 38). Ao lado dos questionamentos do feminismo, da globalização e da desconstrução da cultura nacional.


No Romance de Alice Walker, *A Cor Púrpura*, conseguimos facilmente encontrar traços de ruptura no viés tradicionalista da obra. Nele a tradição e o moderno coexistem, na maior parte do tempo, de forma conflituosa e, assim permeiam a construção da identidade dos personagens. A primeira vista, já identificamos em alguns deles, o confronto estabelecido entre o modelo patriarcal que coloca a figura masculina, seja representada pela imagem paternal ou do cônjuge, como o centro da organização social, como autoridade maior, principalmente, na propriedade privada. Dois relevantes personagens masculinos, o padrasto e o marido de Celie, assumem uma relação de superioridade diante da protagonista. Enquanto enteada, Celie acompanha a dinâmica de uma residência composta por indivíduos que se submetiam às vontades do padrasto Alphonsus e encaravam o fato com a naturalidade de quem só conhece essa realidade e não vê outro caminho a não ser aceitá-la: “Parece que ele num pode mais nem olhar pra mim. Fala que eu sou má e sempre quero fazer coisa ruim (...) Eu vejo ele olhando pra minha irmãzinha. Ela tá cum medo. Mas eu falei que vou tomar conta dela. Cum ajuda de Deus” (WALKER, 2016, p.13) A ameaça verbal acompanha e ameaça física que vem de alguém que não hesita em agredir sempre que lhe convier. Ao chegar à casa do homem para o qual foi oferecida pelo seu padrasto, Celie mantém seu comportamento subserviente, e mantém a continuidade do modelo patriarcal e machista: “Harpo pergunta pro pai por que ele bate em mim. Sinhô ____ fala, Porque ela é minha mulher.



Depois, ela é teimosa. Todas mulher são boa pra – ele num termina.” (WALKER, 2016, p. 37). Porém se depara com indivíduos que insistem na luta em busca de autonomia enfrentando a figura ditatorial de Albert e desse modo, estabelecendo o embate entre o comportamento aceitável para cada gênero na tradição e na modernidade. Shug Avery, ex-mulher de Albert que chega a casa para se tratar de uma doença misteriosa, é um dos principais símbolos da transgressão, ela é como a vanguarda que instaura na casa ideias pós-modernas que possibilitam Celie criar forças para resistir aos maus tratos de Albert. Shug não se deixa dominar, nem se submete à agressão física ou verbal de nenhum homem:

Num tem nada de grave com a Shug Avery. Ela só tá duente. Mais duente que qualquer pessoa queu já vi. Ela tá mais duente que minha mãe tava quando morreu. Mas ela é muito mais brava que minha mãe e isso faz ela ficar viva. Sinhô _____ fica no quarto com ela o tempo todo de noite e de dia. Mas ele num segura a mão dela. Ela é brava demais pra isso. Deixa minha maldita mão solta, ela fala pro Sinhô _____. O que tá contecendo com você, você tá louco? Eu num preciso de nenhum fracote que num sabe dizer não pro pai grudado em mim. Eu preciso é de um homem, ela fala. Um homem. Ela olha pra ele, gira os olho e ri. Num é muita risada mas faz ele ficar longe da cama. Ele senta no canto longe da lamparina. Tem vez que ela acorda à noite e nem vê nada. Mas ele fica lá. Sentado na sombra mastigando o cachimbo dele. Mas sem tabaco dentro. Primeira coisa que ela falou. Eu num quero cheirar nenhum cachimbo fedorento f. da p., tá me entendendo, Albert? (WALKER, 2016, p.63)

A desconstrução da representação da mulher como sexo frágil que precisa ser cortejada ou que se submete ao domínio masculino em decorrência da sua superioridade física tem sido desenvolvida fortemente desde a ascensão do feminismo no século XIX. Em *O segundo Sexo*, Simone de Beauvoir questiona: “De onde vem essa submissão da mulher?” (2016, p.14) e evoca Hegel para tentar explicar através da analogia do senhor/escravo a necessidade de reconhecimento que os une. Muitas são as teorias a respeito da origem das relações de poder estabelecidas entre homem/mulher, mas a que perdura é a biológica que organizou as primeiras sociedades baseadas na força física masculina e restringiu as tarefas domésticas junto ao voto de silêncio para o sexo feminino,




(...) isso fazia sentido há mil anos. Os seres humanos viviam num mundo onde a força física era o atributo mais importante para a sobrevivência; quanto mais forte a pessoa mais chances ela tinha de liderar. E os homens, de maneira geral, são fisicamente mais fortes. Hoje vivemos num mundo completamente diferente. A pessoa mais qualificada para liderar não é a fisicamente mais forte. É a mais inteligente, a mais culta, a mais criativa, a mais inovadora. (ADICHIE, 2015, p. 21).

Ou a que consegue se impor no momento correto, podemos acrescentar. Como acontece com Shug no trecho citado. Não podemos olhar para o passado com os mesmos olhos do presente ou vice-versa, entretanto é de extrema importância a prática reflexiva a respeito da relevância de manter uma tradição ou transgredi-la. Por isso, fica clara a necessidade dos movimentos sociais contemporâneos como o feminismo e grupos LGBT, já citados aqui, que precisam atender a demanda de uma minoria que durante tanto tempo foi e ainda é hostilizada e negligenciada.

A questão da opressão não afeta apenas as personagens femininas da obra. Percebemos no personagem Harpo a dificuldade em driblar a ordem de agir de acordo com o que seu pai/sociedade ditava como norma.

O Harpo que saber como fazer pra Sofia obedecer ele. Ele senta lá na varanda com Sinhô _____. Ele fala, Eu falo pra ela uma coisa, ela faz outra. Nunca faz o que eu falo. Sempre responde. Pra dizer a verdade, ele parece até um pouco orgulhoso disso, eu acho. Sinhô _____ num diz nada. Solta fumaça. Eu falo pra ela que ela num pode tá toda hora visitando a irmã. A gente agora tá casado, eu falo pra ela. Seu lugar é aqui com as criança. Ela fala, eu levo as criança comigo. Eu falo, Seu lugar é comigo. Ela fala, E você num quer vir? Ela continua se espeinhando na frente do espelho, e aprontando as criança ao mesmo tempo. Você nunca bate nela? Sinhô _____ pergunta. Harpo olha pras mão dele. Não senhor, ele fala baixo, sem graça. (WALKER, 2016, p. 51)

O excerto mostra, justamente, a preocupação do personagem com a superficialidade de ter uma esposa submissa, por mais que a personalidade efusiva da mulher tenha sido o que lhe causou interesse em primeiro lugar, assim como os argumentos dela provam que não há motivos para que a mesma não aja da forma que deseja. Harpo demonstra satisfação em ter uma esposa intransigente, como bem aponta Celie em sua descrição da cena, entretanto, inquieta-se com a opinião alheia, em especial do seu pai. A forma de



tecer a imagem masculina como aquela eternamente viril, rígido e constantemente hostil, cai por terra com Harpo que não consegue, apesar das tentativas, ser agressivo como o pai, entretantes ainda é bastante difundida na sociedade ocidental. De acordo com BENTO:

A masculinidade hegemônica constrói uma ideologia que lhe dá sustentação, podendo ser caracterizada por um conjunto coerente de ideias que busca justificar, por meio de construções cognoscíveis e discursivas as práticas dos homens. Na nossa sociedade, a ideologia da masculinidade hegemônica define padrões de comportamento que devem ser seguidos pelos homens e se estrutura com base em relações assimétricas entre os gêneros. (2012, p. 91)


Portanto, a dominação masculina não se concretiza no casamento de Harpo com Sofia, interrompendo esse círculo vicioso alimentado dos primórdios até os dias atuais. Sofia por sua vez, também não se prende a ameaças e procura a todo momento se libertar de qualquer dependência que possa fazer com que perca sua autonomia.

Ao anunciar para Albert que estava grávida de Harpo, recebe o comentário irônico do sogro de que as mulheres podem engravidar de qualquer um e que sua gravidez pode implicar em ser expulsa de casa pelo seu pai tendo que viver na rua com o bebê; corajosamente

Ela fala, Não. Eu num vou viver na rua. Vou viver com minha irmã e o marido dela. Eles falaram que eu posso viver com eles o resto da minha vida. Ela levanta, grande, forte, cheia de saúde, e fala, Bom, foi um prazer a visita. Agora eu vou voltar pra casa. Harpo levantou pra ir também. Ela fala, Não Harpo, Você fica aqui. Quando você ficar livre, eu e o nenê vamo tá esperando. (WALKER, 2016, p. 48).

Sofia é, ao lado de Shug, uma das personagens mais transgressoras, mas diferente de Shug ela ainda conta com a força física que descontrói também com a supremacia física masculina e quebra com a noção de relações de poder baseada na resistência corporal.

Toda minha vida eu tive que brigar. Eu tive que brigar com meu pai. Tive que brigar com meus irmão. Tive que brigar com meus primo e meus tio. Uma criança mulher num tá sigura numa família de homem. Mas eu nunca pensei que ia ter que brigar na minha própria casa (...) Eu gosto do Harpo (...) Deus sabe como eu gosto. Mas eu mataria ele antes de deixar ele me bater. (WALKER, 2016, p. 56/57)




“Se o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado” (BUTLER, 2016, p. 26) podemos dizer que os personagens de *A Cor Púrpura* por vezes reafirmam, porém, principalmente rompem com conceitos culturalmente instaurados daquilo que, tradicionalmente, determina o masculino e o feminino. Essa possibilidade é efetuada e analisada em relação com a teoria feminista que implica no “desenvolvimento de uma linguagem capaz de representar (as mulheres) completa ou adequadamente (...) a fim de promover a visibilidade política” (BUTLER, 2016, p. 18) das mesmas. Sendo esse um dos aspectos que contribuem para traçarmos a identidade desses personagens.

Considerações finais

Com base no que foi exposto, culminamos, por fim, para mais uma observação a respeito da relação entre identidade clássica e pós-moderna em *A Cor Púrpura* que nos leva a meditar sobre como se constitui a identidade da protagonista no romance. Celie percorre um trajeto que se inicia com a mesma imersa na tradição, seja ela religiosa baseada no modelo do cristianismo; patriarcal, que coloca o sujeito masculino como centro da sociedade; e também heteronormativa, que determina comportamentos padrões para indivíduos preestabelecidamente classificados como homem ou mulher, incluindo imposição de relacionamento afetivo com o gênero oposto; e se desenvolve como um sujeito pós-moderno quando se permite romper com esses preceitos que guiavam a sua vida.

Ao tratar sobre a identidade do sujeito pós-moderno, Stuart Hall (2006) expõe a existência de três sujeitos: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. O sujeito do Iluminismo é caracterizado como aquele indivíduo centrado que possui um núcleo interior unificado e é guiado por características de conotações positivas; seria a representação de Celie no início do romance quando se resumia a um indivíduo passivo e não havia desdobramento em suas ações, oscilação de humor ou pensamento crítico.

Para Hall, o sujeito sociológico é o que começa a se perceber em um mundo moderno e se vê bombardeado de informações e possibilidades de experiência, mas mantém o seu interior em mudanças ainda centralizado apesar das interações entre o eu e a sociedade; podemos projetar esse sujeito na protagonista no momento após sua



chegada à casa do marido, onde se depara com diversos mundos em cada ser, incluindo os outros mundos que visita por meio das cartas da irmã.

A fase como sujeito pós-moderno é alcançada quando a personagem se liberta da intenção de ser uma só e se abre para as possibilidades, questiona o que já conhece e incorpora os novos conhecimentos, muitas vezes colocando-os em embate com os antigos. O sujeito pós-moderno é fragmentado e necessita de sua identidade fracionada para dar conta das diferentes circunstâncias enfrentadas nas diversas instâncias do seu dia. No romance, esse descentramento é adquirido também com o tecer de laços afetivos. Celie reencontra o carinho da irmã, alcança o respeito por parte do enteado, conquista a mulher que deseja e com isso ganha forças para se impor ao domínio do marido e ainda trilhar em uma carreira profissional, com a descoberta de um talento para a costura, que traz mais independência para a mesma. Desse modo, Celie segue em direção a uma vida, finalmente plena, se desfazendo das tradições que há tanto não lhe eram úteis, rumo à consolidação em uma mulher pós-moderna.

Referências bibliográficas:

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.


_____. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Editora 34. 2016.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo vol. 1: fatos e mitos*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2016.

BENTO, Berenice. *Homem não tece a dor: queixas e perplexidades masculinas*. Natal/RN: EDUFRN, 2012.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016;

EAGLETON, Terry. *Depois da Teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.



HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

WALKER, Alice. *A cor púrpura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

**“ESCRITOR NÃO TEM SEXO OU MELHOR TEM OS DOIS”: A MULHER E
A ESCRITA LITERÁRIA NAS CRÔNICAS LITERÁRIAS DE CLARICE
LISPECTOR**

Maria Elenice Costa Lima Lacerda (UFRJ)¹

Resumo: Este trabalho pretende, a partir da crônica “A entrevista alegre”, do livro *A descoberta do mundo* (1999), de Clarice Lispector, abordar questões acerca da autoria e da representação feminina, dialogando com os estudos sobre: o *desnudamento ficcional*, estipulado por Iser (1996); a mulher e a escrita clariceana. De modo geral, pode-se concluir que a crônica em estudo ajuda a compreender as construções da *persona* Clarice e dos temas que circulam em sua obra.


Palavras-chave: Feminino; Escritura; Gênero; Literatura

Palavras Iniciais

Não há como negar que a escrita de Clarice Lispector, mesmo quando aparentemente simples, amplia significados e desperta reflexões acerca de problemáticas que, de tão comuns no cotidiano, são tomadas como naturais ou menores ou insignificantes. É geralmente assim que a autora consegue realizar em seus textos uma das atividades mais complexas: o estranhamento.

Isso me faz lembrar a fala de um professor de Literatura Brasileira com quem tive aulas durante a graduação e que um dia, ao abordar o processo de composição, falou que escrever sobre uma galinha de três pernas não era difícil, haja vista que apenas o fato de ela ter uma perna a mais já causaria impacto. Complicado mesmo era escrever sobre a galinha comum, aquela que fica no quintal de casa. Lembrei imediatamente do conto “Uma galinha” e do modo como Clarice envolve nosso imaginário de leitor e nos familiariza de tal modo com a galinha a ponto de esquecermos que ela era um animal. Domesticado, mas nem por isso humano. Tanto que no final da narrativa a galinha acaba sendo morta para servir de refeição num almoço de domingo. O que seria isto, pergunto eu, senão o que Heráclito chamava de pensar poético ou poetar pensante, manifesto na difícil arte de repensar o pensado? Este gesto reflexivo confronta diretamente a realidade, ampliando as possibilidades interpretativas do texto e comprova que o escritor atua como elemento fundamental no ato da criação, como constata Iser (1996) ao afirmar que:

¹ Graduada em Letras (UFC), Mestra em Literatura Comparada (UFC) e Doutoranda em Literatura Brasileira (UFRJ). Contato: elenice_ce@hotmail.com.



O texto literário se origina da reação de um autor ao mundo e ganha o caráter de acontecimento à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente que não está nele contida. Mesmo quando o texto literário não faz senão copiar o mundo presente, sua repetição no texto já o altera, pois repetir a realidade a partir de um ponto de vista já é excedê-la. (ISER, 1996, p. 11)


Esse sobejo de realidade aponta para o *desnudamento ficcional*² da obra clariciana, cuja marca crucial é a criação ou a existência de um mundo que existe enquanto discurso literário (CANDIDO, 2006, p. 250). Vale ressaltar que este procedimento percorre a sua narrativa, atinge as cartas e as crônicas e surpreendentemente é encontrado em alguns textos dos suplementos femininos. Digo surpreendentemente porque esses últimos deveriam tratar apenas de trivialidades do dia a dia das mulheres e, portanto, seriam material não ficcional. Todavia, neles é possível encontrar estratégias e temas presentes nos romances, contos, ou seja, no que é chamado teoricamente de ficção³. Tendo ciência das temáticas presentes nas narrativas que trazem à baila questões acerca do imaginário feminino, tais como: o casamento, a solidão da mulher, a maternidade, entre outras; e dá preferência a repercussão de tais acontecimentos na interioridade das personagens, fica difícil (senão impossível) acreditar que tais elementos fossem colocados ali por acaso ou de forma inconsciente. Afinal,

O ato de fingir, como a irrealização do real e a realização do imaginário, cria simultaneamente um pressuposto central que permite distinguir até que ponto as transgressões de limite que provoca (1) representam a condição para a reformulação do mundo formulado, (2) possibilitam a compreensão de um mundo reformulado e (3) permitem que tal acontecimento seja experimentado. (ISER, 2013, p.34)

É no interesse de expandir as interpretações acerca do discurso literário clariciano, atentando sobre a reformulação, a compreensão e a experimentação do conteúdo narrado, e de investigar alguns pontos considerados como elementares em seus textos

² Termo cunhado por Iser em *O fictício e o imaginário* (2013) ao abordar o terceiro ato de fingir – a literatura *como se*.

³ A professora Nádia Batella Gotlib em palestra intitulada “O legado de Clarice Lispector”, proferida na Academia Brasileira de Letras, no dia 25 de julho de 2017, mostra alguns trechos dos suplementos literários que dialogam com a produção ficcional de Clarice. O material está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uSOha2yUNbw>



ficcionais que este trabalho escolheu refletir acerca da crônica “A entrevista alegre”, escrita em 30 de dezembro de 1967 e publicada no livro *A descoberta do mundo*.

Relações de alteridades


O primeiro aspecto que me chamou a atenção foi a forma como Clarice conseguiu se apropriar do lugar de fala, pois da condição de entrevistada passou a entrevistar e numa espécie de “vingança” escreve suas impressões acerca da condução da entrevista e de Cristina, a jovem entrevistadora por quem nutriu desde o início uma certa afetividade familiar. Isso aponta para duas características interessantes de sua obra: a elasticidade que os gêneros literários assumem em sua escrita, vista na capacidade singular com que ela faz e desfaz o gênero, e a alteridade como tentativa de compreender o lugar do outro. Sobre esta última não se pode negar que:

Clarice tematiza em sua Obra muitas das formas que o outro – como inferior e excluído – tem tomado em nossa cultura. A mulher, o animal, o pobre, o louco, o primitivo, o intuitivo.

Essa legião de avatares do outro parece servir para evidenciar (...) a busca sistemática de apagamento de fronteiras entre os polos, apagamento que não os anula mas os faz coexistir. Reconstrói-se a alteridade não como aquilo que se exclui ou recalca mas, ao contrário, como condição de possibilidade de construção de um *eu* que seja o avesso do outro. (PONTIERI, 1998, p. 28-29)

É nessa constante busca pelo outro que está o ponto crucial da escrita de Clarice, pois é através da descrição dos sentimentos, pensamentos e até mesmo das ações das personagens que ela demonstra as idiossincrasias que revestem o seu próprio eu. É no outro que ela se afirma e se reconhece enquanto sujeito. É no outro enquanto leitor comum, crítico literário ou entrevistador que está assegurado o seu *status* de escritor, pois é da/na tríade autor, obra e leitor, conforme assinala Antonio Candido, que o sistema literário se compõe.

Nesse compromisso com o fazer literário, mesmo negando ser escritora profissional, mas tendo consciência do lugar de prestígio que ocupa, busca responder as indagações de Cristina. Entretanto, insatisfeita com o resultado final, por considerar que saiu vulgar, mas não apenas por isso, pois ao alegar: “Não me parece que eu seja vulgar. E nem tenho olhos azuis”, transparece o sussurrar de uma queixa. Então, por isso resolve descrever aos seus leitores como tudo aconteceu. É nessa tentativa que acaba




tornando-se *persona* do seu próprio discurso e modificando “a ordem natural das coisas”, tal como vez ou outra acontece em seus contos e romances.

É nessa subversão que ao ser indagada se se considera uma escritora brasileira ou simplesmente escritora, reage:

Respondi que, em primeiro lugar, por mais feminina que fosse a mulher, esta não era uma escritora, e sim um escritor. Escritor não tem sexo, ou melhor, tem os dois, em dosagem bem diversa, é claro. Que eu me considerava apenas escritor e não tipicamente escritor brasileiro. Argumentou: nem Guimarães Rosa que escreve tão brasileiro? Respondi que nem Guimarães Rosa: este era exatamente um escritor para qualquer país. (LISPECTOR, 1999, p. 59)

Desde a juventude a nacionalidade brasileira foi perseguida por Clarice. Foi em busca dessa nacionalidade que ela chegou a escrever carta para o então presidente Getúlio Vargas expondo os motivos pelos quais fazia jus de ser naturalizada brasileira. No entanto, diante de uma questão maior, ela prefere assumir a universalidade e preconiza o fim das identidades fixas de gênero. Afinal, o termo escritor ali está sinalizando exatamente para tratamento universal que deve ser dado a este sujeito, além é claro de sinalizar o constante apropriar-se do outro, seja este feminino ou masculino, realizado por ele. Do mesmo como se posicionou Cecília Meireles no poema “Motivo” ao declarar: “não sou alegre nem triste, sou poeta”. Embora, a obra de Clarice contemple, em sua maioria, as nuances, desdobramentos e deslocamentos do feminino, uma vez que desde quando lança seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, aos dezessete anos, evidencia o gauchismo do Ser mulher, numa sociedade essencialmente patriarcalista, a partir do uso do fluxo da consciência. Nessa reflexão acerca do entrosamento entre a literatura e a mulher é sempre bom lembrar das condições desiguais entre os sexos, tão bem abordadas por Virginia Woolf em *Um teto todo seu* (1994), e nem tão pouco esquecer que:

Enquanto os discursos masculinos sobre a feminilidade construíram uma espécie de Eu Ideal apontando para o que as mulheres deveriam ser, alienando-as num lugar de puro desejo do Outro, ou ao olhar de outros que só viam nelas a projeção de seus próprios desejos, a escrita feminina foi constituindo Ideais do Eu a partir de multiplicidade de vozes que tentam dar conta da experiência cotidiana das mulheres, em crise com o modelo vitoriano de feminilidade. De forma mais reflexiva, a mesma literatura que apontava o amor como a maior




realização da vida feminina, dava conta da pobreza e da frustração que advinha de se jogar todas as fichas da vida no casamento, e revelava o desejo ainda disforme de muitas mulheres, de se tornarem sujeitos de sua própria vida, autoras de suas aventuras pessoais, em consonância com os ideais de liberdade individual que a modernidade há muito tempo vinha oferecendo aos homens. (KEHL, 1998, p.117-118)

Ao mesmo tempo em que recria essas aflições cotidianas da mulher, ao ser indagada sobre o que mais importava: se a maternidade ou a literatura, Clarice primeiro revela que perguntou a si mesma que se tivesse que escolher uma delas, o que escolheria, e chegou a simples conclusão: “eu desistiria da literatura. Nem tem dúvida que como mãe sou mais importante do que como escritora” (LISPECTOR, 1999, p. 60). De fato, notamos que a relação mãe *versus* filhos atravessa a obra clariciana, principalmente nos contos que tratam das relações familiares e abordam os laços afetivos. Também, não podemos esquecer que foi para satisfazer aos filhos que ela escreveu cinco livros infantis.

Do mesmo modo, é revelador quando se depara com o seguinte questionamento: “O crime não compensa. A literatura compensa? De jeito nenhum. Escrever é um dos modos de fracassar. Cristina se surpreendeu, perguntou-me então porque eu escrevia. E eu não soube responder” (LISPECTOR, 1999, p. 60). Essa ausência de resposta demonstra uma das posturas de Clarice enquanto escritora: não responder a todos os questionamentos; não fechar, mas sim manter as possibilidades numa incessante tentativa de exprimir o inexprimível, mas não com palavras e sim com a imaginação do leitor. Esse aspecto é constantemente encontrado nos textos ficcionais claricianos, como pondera Maria Helena Falcão Vasconcellos:

A escrita-pensamento de Clarice é uma perseguição inalcançável de dizer o real, de se aproximar do real, de lhe captar o “quid” inapreensível. Clarice não pretende dizer extensivamente o real, ela o diz em intensidade, num esforço desesperado de dizer o indizível. A escrita de Clarice persegue o sussurro dos interstícios para dar-lhe língua. É pela escrita que Clarice se aproxima da estranheza inóspita do mundo e faz dessa aproximação um abrigo de palavras, um ensaio de sentido. (VASCONCELLOS, 2007, p. 128-130)

É neste sentido que ela se sente engajada, pois como considera “Tudo o que eu escrevo está ligado, pelo menos dentro de mim, à realidade em que vivemos. É possível que este meu lado ainda se fortifique mais um dia. Ou não? Não sei de nada. Nem sei se



escreverei mais. É mais possível que não” (LISPECTOR, 1999, p. 61). E como negar a vinculação dos textos de Clarice ao mundo real? Como fugir do drama da linguagem existencial que mais parece a realização da vida humana?

No final da entrevista ela convida Cristina para jantar, mas diz que este não será um jantar diplomático, apesar de Clarice ser esposa de diplomata e de Cristina também ser noiva de um, pois terá que acontecer na copa uma vez que ela não tem a campainha para chamar aos empregados, pois esquece de comprar e a amiga que prometeu dar-lhe uma de presente esquece de levar.

A necessidade de expor esses detalhes da entrevista, que salientam a intimidade da escritora, parece advir da vontade de ser vista como uma mulher comum: dona de casa e mãe de dois filhos. Contudo, poucos têm o talento necessário para perspectivar o real.

Das considerações finais

Na crônica em estudo, Clarice Lispector mostra a sutileza de seu modo de enxergar o mundo e as relações que a cercam, fazendo-nos perceber os múltiplos papéis desenvolvidos por ela. Aliás, não se pode esquecer que, assim como autora, a mulher clariciana é parte do comum, do dia a dia. Afinal, é através da excentricidade de sua escritura que ela consegue não apenas imaginar a mulher do cotidiano, mas transpô-la às artimanhas do imaginário do leitor. As crônicas de *A descoberta do mundo* são basilares na construção da *persona* Clarice, de seu modo de lidar com as questões centrais em toda a sua obra, como por exemplo, a condição humana.

Referências bibliográficas


CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 5. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Tradução de Johannes Kretschmer. v. 1. São Paulo: 34. ed., 1996.

_____. *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma Antropologia Literária*. 2ª edição revista. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. Rio de Janeiro: Imago ed., 1998.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.



PONTIERI, Regina Lúcia. *Clarice Lispector uma poética do olhar*. Ateliê editorial. São Paulo, 1999.

VASCONCELLOS, Maria Helena Falcão. “A escrita de Clarice Lispector gagueja o indizível”. In: *Cerrados: revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*. Brasília, DF: Universidade de Brasília, 2007. Tema especial: Literatura e presença: Clarice Lispector. Vol. 16, N. 24 (semestral).

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do livro, 1994.



EU SOU UMA LÉSBICA: REPRESENTAÇÃO DAS MONSTRUOSAS

Renata de Souza Spolidoro (UERJ)¹

Ana Cristina dos Santos (UERJ/UVA-Pós-doutoranda da UFMG)²

Resumo: Este trabalho tem como objetivo refletir sobre rupturas e deslocamentos de identidades de gênero, baseadas na heteronorma. A pesquisa se apoia no livro *Eu sou uma lésbica* (2006), de Cassandra Rios, publicado originalmente em 1980, na Revista *Status*. Ao ser publicado novamente em 2006, a obra suscita um debate contemporâneo relacionado à instabilidade de categorias de gênero. O embasamento teórico *queer* serve de apoio para compreender a escrita de Rios como uma espécie de saída para representar indivíduos fora da norma, as masculinidades femininas, as multidões *queer*, como definiu Preciado (2011), em um contexto repressor.

Palavras-chave: Queer, Masculinidades femininas, Representação lésbica

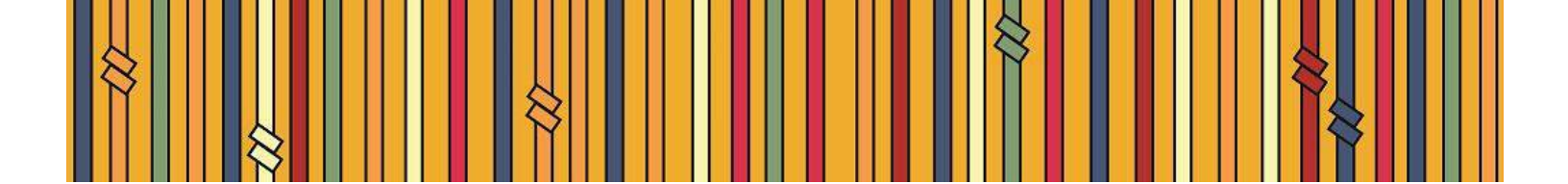
Nascida Odete Rios (1932-2002), Cassandra Rios foi a primeira escritora a vender um milhão de exemplares no Brasil e seus livros foram considerados por muitos críticos como pornográficos e, como tal, sublitteratura. Pretende-se refletir sobre a representação lésbica e a norma em que estão inseridas as personagens, especialmente as mulheres masculinas, do livro *Eu sou uma lésbica* (2006). O texto foi publicação original da Revista *Status*, em formato de folhetim, veiculada entre os meses de janeiro e abril de 1980. Em 2006, o livro foi publicado pela Azougue Editorial, na Coleção Devassa.

A obra traz a história de Flávia, narradora de vinte e dois anos, desde os sete anos de idade até o momento da narração. Mesmo inserida em um contexto familiar patriarcal e heteronormativo, a trajetória sexual da menina inclui afetos lésbicos. Desde a descoberta da prática lésbica, o leitor acompanha o percurso de Flávia em busca de uma identidade única e genuína. Para ela, a identidade lésbica por excelência seria “uma mulher como eu, que gostava de mulher, uma homossexual e feminina” (RIOS, 2006, p. 58). No entanto, é possível encontrar no texto de Rios diversas mulheres que se identificam como lésbicas ou bissexuais, nem todas femininas.

Por aceitar somente um “modelo” identitário, o olhar da narradora denota aversão para com mulheres que divergem do que ela considerava “normal”. Segundo Flávia, a lésbica verdadeira, por assim dizer, seria aquela “que nunca tivesse deitado com homem e nem sequer o usasse para disfarçar e enganar a sociedade pelo que era” (RIOS, 2006,

¹Graduada em Comunicação Social (PUC-Rio), Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ). Contato: renata.spo@gmail.com.

²Professora Associada do Doutorado e do Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada e do Departamento de Letras Neolatinas (Português/Espanhol) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Professora Adjunta do Curso de Letras da Universidade Veiga de Almeida. Membro do GT ANPOLL “Vertentes do Insólito Ficcional”. Contato: anacrissuerj@gmail.com.



p. 114). A partir da heterossexualidade compulsória, conceito de Adrienne Rich, a protagonista se refere à Núcia, personagem feminina com quem tem um caso, como “falsa e depravada criatura indefinida” (RIOS, 2006, p. 94), quando a encontra com um homem na cama.

A ideia de monstrosidade está presente no discurso de Flávia, especialmente ao tratar das masculinidades femininas. Segundo Beatriz Gimeno, o monstro pode ser utilizado para representar a diferença em relação ao corpo humano normativo. Dessa forma,

la monstrosidade puede aplicarse, según el contexto, a cualquier construcción corporal normativa: las mujeres a respecto a los hombres, los negros respecto a los blancos, las mujeres masculinas respecto a las mujeres poseedoras de una feminidad normativizada, etcétera. (GIMENO, 2008, p. 99-100)

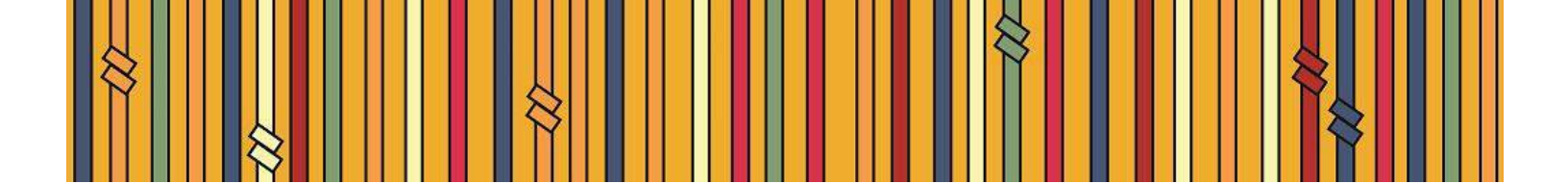
O texto de Rios traz essa marca da diferença por meio do pensamento e das impressões de Flávia, que rechaça as lésbicas masculinas e conduz a narrativa promovendo uma rigidez em relação aos gêneros possíveis.

Apesar da postura da narradora, podemos abordar a presença das masculinidades femininas no livro como uma espécie de ato de resistência por parte da autora. Como indica Beatriz Gimeno, “lo que es cierto es que la mujer masculina trasciende las normas de feminidad tradicional y transgrede también, de esta manera, las estrictas fronteras de su género” (GIMENO, 2008, p. 101). Tal subversão do gênero está presente no texto de Rios.

Mesmo quando mais velha, quebrar as rígidas “regras” em relação ao que é permitido esteticamente para homens e mulheres, é difícil para a protagonista de *Eu sou uma lésbica*. Em determinado momento, ela pensa em cortar os cabelos e adotar aspectos considerados masculinos, mas reflete: “mamãe teria um choque, e papai talvez até chorasse de desgosto, pois já andava implicando pelo fato de eu só querer usar as camisas de Renato” (RIOS, 2006, p. 65) - seu irmão mais velho.

Em *Masculinidades femininas* (2008), Halberstam propõe que a masculinidade não deve ser reduzida ao corpo de homens. Segundo o autor,

la masculinidad de las mujeres en general es percibida por las culturas normativas heteros y gays como un signo patológico de identificación equivocada, como una inadaptación, como una aspiración a ser y tener un poder que está siempre fuera de su alcance. (HALBERSTAM, 2008, p. 31)



Ao se referir à Bia, personagem exemplo de masculinidade feminina presente no texto de Rios, a fala de Flávia é sintomática:

metida a homem, andar de fanfarrão, impostando a voz, sacudindo as pernas arreganhadas, como se tivesse um enorme saco entre elas, gesticulando, falando do seu caso como se falasse de uma mulher-objeto. As expressões, o modo de andar, tudo nela me enojou. (RIOS, 2006, p. 67)

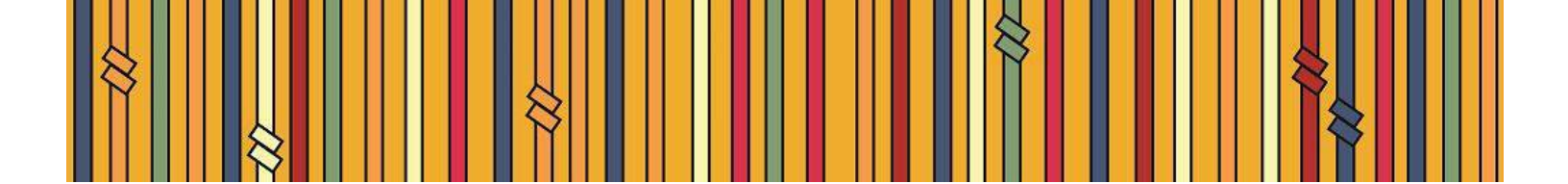
Ao abordar essa temática, Cassandra Rios propõe uma ampla discussão em relação à fluidez identitária.

É notável como alguns questionamentos indicadas por Halberstam estão presentes em *Eu sou uma lésbica*, como: “¿Por que una mujer no debe entrar en contacto con su masculinidad? ¿Por qué la masculinidad femenina sigue siendo un estigma tan grande que muchas mujeres, incluso lesbianas, hacen todo lo posible por evitar la categoría de *butch*?” (HALBERSTAM, 2008, p. 297). A partir da figura das *butches*, ou melhor, das machonas, como são chamadas no livro de Rios, podemos perceber a masculinidade sem a figura de homens.

Além disso, segundo Halberstam, tais masculinidades sem homens configuram um conjunto de *novas* masculinidades, já que “los intercambios entre las masculinidades de los hombres y las de las mujeres tienen el potencial de ir en ambas direcciones” (HALBERSTAM, 2008, p. 304). A questão, portanto, deveria ser: o que os homens copiam das machonas?

Flávia afirma que se sentia muito bem em sua “condição de homossexual, sem precisar caracterizar-me ou realizar performances de machão para agradar as mulheres” (RIOS, 2006, p. 66). É possível abordar um paralelo entre a temática trabalhada por Rios com que o que, anos mais tarde, viria a ser a teoria *queer*. O conceito *queer*, segundo Salih, promove a desconstrução de categorias como o sujeito lésbico, a “fêmea”, “afirmando a indeterminação e a instabilidade de todas as identidades sexuais e ‘generificadas’” (SALIH, 2013, p. 20).

É possível ler as “performances de machão”, descritas por Flávia, através de uma perspectiva *queer*. De acordo com Judith Butler “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados” (BUTLER, 2015, p. 56). A narradora de *Eu sou uma lésbica* chega a se referir à androginia: “o modo como eu gostava de me



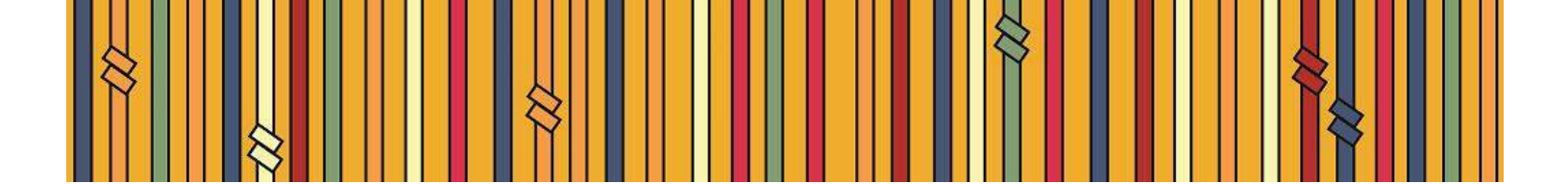
trajar nada tinha a ver com masculinidade ou com a minha androginia” (RIOS, 2006, p. 66). Percebe-se, nas entrelinhas da personagem, uma desconstrução, uma fluidez entre categorias masculino e feminino, tidas como opostas.

No decorrer da narrativa, ainda que ela busque a lésbica autêntica, a concepção de identidade(s) de Flávia se torna mais fluída. Há força política *queer* na inversão de uma ofensa, seja ela “deformidade”, “monstro”, “bicha”, “sapatão”, entre tantas outras. Segundo Preciado, os nomes antes usados para marcar sujeitos como outros tornam-se “autodenominação contestadora e produtiva de um grupo de “corpos abjetos” que, pela primeira vez, tomam a palavra e reclamam sua própria identidade” (PRECIADO, 2014, p. 28). Esse processo é descrito gradualmente por Rios a partir da vivência da narradora.

Em um baile, Flávia se permite transmasculinizar e também se insere na gama de diversas personagens lésbicas fora dos padrões descrita por Rios. A presença dessa multiplicidade de mulheres, que tem suas especificidades tanto estéticas, como no sentido das identidades sexuais, pode ser relacionado com a noção de pós-modernidade, que “busca afirmar a diferença, e não a identidade homogênea” (HUTCHEON, 1991, p. 22). Cassandra Rios propõe uma diversidade identitária dentro de um grupo determinado, o *continuum lésbico*, que, desavisadamente, pode ser lido como um bloco sólido composto por iguais. A transitoriedade é uma palavra chave no trabalho de Rios.

O sexo lésbico presente no livro é representado de maneira heterocentrada e remete à pornografia dirigida ao público heterossexual, como se tratasse mulheres que fazem sexo com outras mulheres como fetiche. Além disso, as práticas sexuais entre lésbicas na obra de Cassandra Rios, se dá em espaços marginalizados e tidos como sujos, como banheiro público, a cama da mulher casada ou um quarto usado por prostitutas. As personagens são quase todas monstruosas, atreladas a comportamentos como pedofilia, assassinato, incesto.

Há um tom pessimista e uma impossibilidade de final feliz para tais mulheres fora da norma. Esse distanciamento entre as vidas das lésbicas, das machonas, das prostitutas, traz à tona o conceito de fracasso *queer*. Segundo Halberstam, o que entendemos como fracasso dentro da maquinaria capitalista, heterossexual e reprodutora, pode ser subvertido por corpos *queer*. Halberstam indica que “a lógica capitalista escala o homossexual como inautêntico e irreal, como incapaz de amor



próprio e de fazer conexões apropriadas entre sociabilidade, relacionalidade, família, sexo, desejo e consumo³” (HALBERSTAM, 2011, p. 95, tradução nossa).

A estética do fracasso do *queer*, ou seja, daqueles que não se inserem no modelo reprodutor que nos é dado desde que nascemos, é descrita por Halberstam como uma estética das sombras. As personagens escritas por Rios transitam nas sombras, elas são “criaturas da noite”, tanto por passarem despercebidas e invisíveis, como as lésbicas femininas que se escondem em seus armários, como por transitarem em lugares, práticas e contextos tidos como abjetos. Há um trecho bastante significativo, quando Flávia se assume lésbica: “e parecia que eu estava me condenando ou sentenciando algo muito grave. Parecia mesmo que eu estava dizendo: - Sou comunista, sou nazista, sou terrorista, sou subversiva” (RIOS, 2006, p. 81). Vale lembrar que a obra foi escrita durante a época da ditadura civil militar brasileira, por tal motivo, os adjetivos que a protagonista utiliza para autodefinir-se.

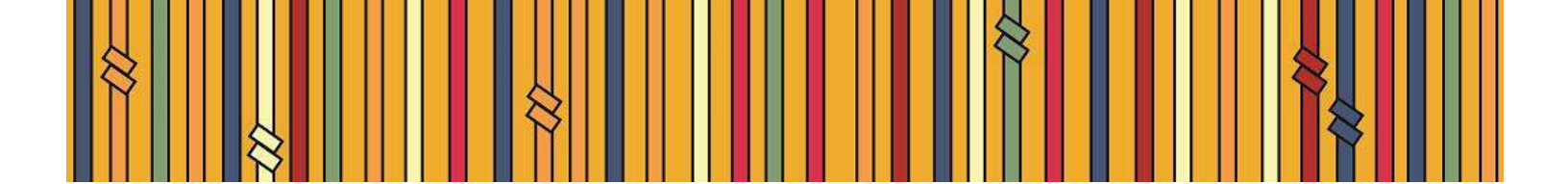
O fracasso, segundo Halberstam, “deve ser localizado dentro da gama de afetos políticos que chamamos de *queer*⁴” (HALBERSTAM, 2011, p. 89, tradução nossa). Pode-se dizer que Flávia e todas as lésbicas fora da norma, machonas e especialmente as prostitutas eram fracassadas – no melhor dos sentidos, seguindo essa concepção de Halberstam, pois acabam por criar novas lógicas, suas vidas giravam de forma divergente ao modelo patriarcal dentro do qual Flávia havia sido criada. A partir dessa concepção, o fracasso é positivo, é uma saída de um contexto em que não há espaço para tais vidas.

A escrita de Cassandra Rios triunfa ao retratar a vida de lésbicas marginais, bissexuais, “machonas”, identidades múltiplas e desviantes. O olhar normativo de Flávia conduz a história, mas Rio não demarca um comportamento lésbico “ideal”. A presença das machonas, mesmo com poucas falas, é notável. Na literatura lésbica de Rios, existem multidões *queer*. Segundo Preciado,

não existe diferença sexual, mas uma multidão de diferenças, uma transversalidade de relações de poder, uma diversidade de potências de vida. Essas diferenças não são “representáveis” porque são

³“Capitalist logic casts the homosexual as inauthentic and unreal, as incapable of proper love and unable to make the appropriate connections between sociality, relationality, family, sex, desire, and consumption” (HALBERSTAM, 2011, p. 95).

⁴“failure must be located within that range of political affects that we call queer” (HALBERSTAM, 2011, p. 89).



“monstruosas” e colocam em questão, por esse motivo, os regimes de representação política, mas também os sistemas de produção de saberes científicos dos ‘normais’. (PRECIADO, 2011, p. 18)

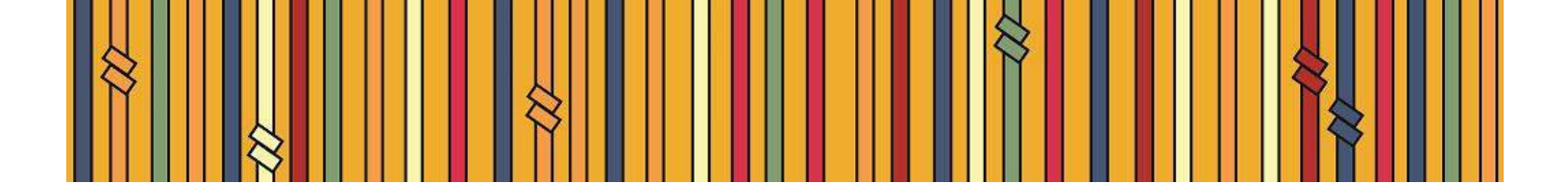
É como se em 1980, Cassandra Rios já apontasse a existência de uma multiplicidade de pessoas, de identidades não hegemônicas, que respiram fora das páginas dos livros. A escritora ousa ao contar histórias que não eram contadas, de sujeitos sobre os quais não se deve falar até os dias de hoje - somente para que não se tornem reais (e visíveis). Rios retrata as machonas, mulheres masculinas, muito frequentemente tidas como abjetas em representações heteronormativas, especialmente as pornográficas. Como indica Halberstam, a marca lésbica do fracasso, a marca de que os corpos lésbicos não estão em conformidade com uma lógica heteronormativa, é justamente a masculinidade feminina. Cassandra Rios parece não ter medo de fugir dos padrões.

Se partimos da lésbica masculina presente no texto, podemos refletir sobre o papel significativo que a autora e seus livros desempenham ao retratar os afetos e os sujeitos lésbicos, especialmente as mulheres que não se encaixam nos padrões estéticos estereotipados. Beatriz Gimeno afirma que a lésbica masculinizada

se convierte en una amenaza para la feminidad heterosexual, y como consecuencia de esta amenaza nace el estigma asociado a esa imagen, estigma que se convierte en un poderoso medio de control social para intimidar a cualquier mujer que se atreva a desafiar las normas tradicionales de la feminidad y de la heterosexualidad. (GIMENO, 2008, p. 110)

Dessa forma, ao abordar essas “ameaças” à norma vigente, de forma sutil, Cassandra Rios propõe outros olhares, outras possibilidades da vida lésbica, para além da regulação no que tange à feminilidade. Vale frisar que a escritora, talvez até mesmo por conta da censura, não retrata as mulheres masculinas vivendo vidas “normais”, ou seja, seguindo os padrões da heteronormatividade: se casando, vivendo uma vida longe da prostituição, da violência, de crimes, etc.

A configuração que Rios estabelece se aproxima muito da representação padrão desses seres “monstruosos”, que ameaçam a manutenção da heterossexualidade. Apesar disso, a presença das machonas é de suma importância, demonstrando que tais vidas existem e figuram na literatura – e não só nela. Elas podem estar inseridas em um contexto de fracasso, partindo de uma visão capitalista. É justamente nessa virada em



que está o feito de Rios: o fracasso das personagens é positivado. Dessa forma, a “deformidade” das personagens machonas pode ser lida como autoafirmação de uma identidade contra-hegemônica.

Sem poder usufruir dos benefícios da masculinidade, como poder político e representação, Halberstam indica que muitas mulheres masculinas são coagidas a criar explicações tanto sobre seus desejos, seus afetos, suas amadas, como sobre suas vidas explicitamente masculinas. Dessa forma, essas mulheres, assim como a obra de Cassandra Rios, “han tenido que recrear la masculinidad de forma imaginativa, por medio de la escritura y de otras formas de producción cultural” (HALBERSTAM, 2008, p. 305). Em *Masculinidades Femininas*, Halberstam escreve sobre sua esperança de que essas masculinidades reescritas possam finalmente ser reconhecidas como parte da história e do futuro das masculinidades. Talvez a literatura de Rios possa ser inserida nessa esteira de propostas de visibilidade.

Ao afastar tais personagens da família patriarcal, das configurações estereotipadas da mulher feminina, a escritora, conhecida como maldita, demonstra que existem pessoas vivendo (felizes) outras lógicas. Vale lembrar que o público alvo de leitores da revista *Status* não era composto por *queers*, lésbicas ou gays, mas sim, homens heterossexuais, que figuram bem ao centro da norma capitalista e reprodutora. Rios navega sutilmente entre as normas, a censura, os desejos e expectativa do público e consegue dar vida às machonas, às bissexuais, às prostitutas, às mulheres fora dos sufocantes padrões de feminilidade.

Referências

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

GIMENO, Beatriz. *La construcción de la lesbiana perversa: visibilidade y representación de las lesbianas en los medios de comunicación: el caso Dolores Vázquez-Wanninkhof*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2008.

HALBERSTAM, Judith. *Masculinidad femenina*. Barcelona: Egales, 2008.



_____. *The Queer art of failure*. Durham: Duke University Press. 2011.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed.,1991.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.

_____. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. *Estudos Feministas*, v. 19, n. 1, p.11, jan. 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2011000100002/18390>> Acesso em: 08 set. 2017.

RIOS, Cassandra. *Eu sou uma lésbica*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.



**"JÁ FIZEMOS MUITOS MINUTOS DE SILÊNCIO,
AGORA SERÃO GERAÇÕES E GERAÇÕES DE BARULHO":
AS POESIAS DAS MULHERES NEGRAS DAS PERIFERIAS DE SÃO PAULO**

Renata Dorneles Lima (UFRJ)¹

Resumo: Esse trabalho visa a discutir a emergência de uma voz feminina silenciada socialmente - a voz do Outro -, na medida em que carrega as marcas da negritude e aparece associada aos territórios periféricos. Essa voz ganha espaço por meio da produção nas cenas dos saraus da periferia de São Paulo, projetando-se como uma voz da marginalidade em meio a outras que, há muito relegadas, haviam finalmente começado a impor seus balbucios nos “quilombos culturais” das quebradas paulistanas, construindo, assim, seu espaço de pertencimento no campo literário.


Palavras-chave: subalternidade; vozes femininas; negritude; literatura periférica; campo literário

O manifesto escrito por Ferréz na edição especial da Revista *Caros Amigos/Literatura Marginal*, em 2001, promove um movimento inaugural de mobilização para que os sujeitos marginalizados/periféricos deixem de ser objetos de estudo e passem a ser atores da produção literária. A periferia não passa a ter voz a partir desse manifesto - cenas culturais sempre estiveram presentes nos diversos territórios denominados periféricos -, no entanto, o movimento de Reginaldo Ferreira da Silva - nome de batismo de Ferréz -, atenta para as produções de escritores originários desses territórios.

Escolhemos como epígrafe um pequeno trecho do manifesto "Terrorismo literário" em que fica evidente a importância da voz dos autores periféricos na literatura. Na três edições especiais da *Caros Amigos/Literatura Marginal*, apenas escritores periféricos participaram com seus textos. Há, no manifesto de Ferréz, uma voz coletiva, uma espécie de voz comunitária, como uma oportunidade de todos falarem por meio de seu discurso. Todos periféricos. Majoritariamente homens.

O que pretendemos, neste trabalho, é discutir não somente a importância desse movimento para a cena literária brasileira, mas como esse discurso impetrado por Ferréz não pensou a voz da mulher negra periférica, mostrando uma diferenciação no que diz respeito ao gênero e não percebendo a relevância dessa voz. Apenas nove mulheres

¹ Mestra em Literatura Hispano-Americana. Doutoranda em Literatura Hispano-Americana. Contato: redorneles@gmail.com e-mail.



foram convidadas a escrever para as edições da revista em um universo de quarenta e oito autores.

Escolhemos para esse trabalho a produção literária de duas jovens escritoras negras de São Paulo: Luz Ribeiro, Mel Duarte e Elizandra Souza, o que, a partir dessa escolha, nos faz excluir outras inúmeras escritoras com as quais estamos trabalhando. A produção das poetisas citadas serão objeto de estudo neste artigo por apresentarem um discurso muito semelhante, em seus poemas, no que tange os temas abordados: negritude, periferia, feminino e feminismo. São temas que nos são caros e importantes para pensar um movimento literário periférico que esteja para além de uma literatura centrada em produções apenas de homens.

A tríade que nos importa neste trabalho é periferia/negritude/feminino, como uma forma de dar espaço e voz a um grupo social que está "à margem da margem da margem" por serem essas poetisas mulheres, negras e periféricas e, portanto, apresentam questões, em textos diversos, díspares em relação a produções literárias dos autores periféricos já canonizados no movimento da literatura marginal.

O anteriormente citado Ferréz, bem como, Allan da Rosa, Rodrigo Ciríaco, Sérgio Vaz, entre outros nomes já conhecidos no movimento de literatura marginal, trazem ótimas contribuições para a literatura brasileira ao dar visibilidade aos territórios e sujeitos periféricos com textos fundamentados, em grande medida, em suas próprias vivências nesses espaços.

No entanto, a voz da mulher não ecoa nessas produções, assim como as mulheres não ecoam como personagens principais nas obras, salvo algumas exceções, como a personagem Filomena na peça *Da Cabula*, de Allan da Rosa, de 2008.

A figura da mulher, em grande parte das obras de autores periféricos, passa pela figura da mãe, sendo essa uma forma de representação do alicerce familiar nos territórios narrados, ou estão fadadas a ocupar o lugar prototípico da mulher em textos em que essa figura não se expande: a de objeto sexual. Na obra *Capão pecado*, de Ferréz, lançada em 2005, a personagem Paula é descrita sempre como uma mulher cobiçada, que trai o namorado com seu melhor amigo.

Ela o agarrou e o beijou com uma vontade desenfreada. Ele não demorou muito a morder-lhe o pescoço, ela ficou doida e ofegava alto, ele percebeu as mãos da provocante **fêmea** lhe alisarem as coxas e começou a passar as mãos delicadamente em seus seios formosos e

fartos. Notou que o bico era imenso e começou a acariciá-lo. (FERRÉZ, 2013, p. 101 - Grifo nosso)

O corpo sexualizado de Paula é descrito em quase todas as cenas em que a personagem aparece, dialogando com a característica que o narrador lhe dá na cena citada: a "fêmea". Um pouco mais adiante, Paula e Rael, seu amante, estão em outra cena de sexo em que fica clara uma violência cometida por seu parceiro e aceita pela personagem, demonstrando um lugar de submissão feminina.

Rael a segurou pela cintura, levantou sua saia, abaixou sua calcinha quase rasgando-a e a penetrou **violentamente**. Ela soltou um grito, e ele, para calá-la, enfiou dois dedos em sua boa, impedindo que o som saísse em sua totalidade. (...) Rael só tirou os dedos de sua boca quando sentiu vontade de dar-lhe na cara uns tapas, e não demorou muito a puxar o cabelo da companheira com a outra mão, como se estivesse cavalgando uma **égua selvagem**. (...) Foi quando Rael viu que amante estava gostando muito e **merecia um castigo**, retirou seu pênis e colocou-o **violentamente** no ânus de Paula, que soltou um grito ainda maior que o primeiro, e tentou empurrar o parceiro para trás; mas ele se recusou e disse baixinho com os lábios encostados em sua nuca:

- Fica quieta, você merece isso, a dor é só agora.


Ela respondeu ofegante:

- Cê tá doido, tira essa porra daí.

Mas Rael fingia não escutar e fazia movimentos mais fortes, **como se estivesse querendo matá-la**. Paula **chorava de dor**, mas começou a sentir um leve prazer, e agora já não tentava mais empurrar o parceiro, nem se inclinar para a frente; **só aceitava, como se fosse merecedora de tão grande castigo**. (FERRÉZ, 2013, p. 152/153 - Grifos nossos)

No segundo trecho citado de *Capão pecado*, os vocábulos selecionados pelo narrador para descrever a cena não deixam espaço para a dúvida de que uma violência sexual está em curso e reafirmam o lugar dado à mulher na obra, com uma narrativa em que a violência sexual ocorre como algo normatizado e a resignação da "fêmea" fica latente.

A mulher não tem voz, não tem espaço para negar o ato e aceita sua dor como "merecedora de tão grande castigo". O castigo seria, para Rael, consequência da demonstração de prazer da mulher. A "fêmea" não pode sentir prazer; parece estar relegada a apenas oferecê-lo ao "macho".



Este artigo não pretende analisar as obras dos autores periféricos, mas se faz necessária a apreciação de algumas delas para que possamos contrapor a imagem da mulher nessas narrativas e nas poesias das autoras com as quais vamos trabalhar. Contrastar as duas linhas de escrita inseridas no que se autointitulou *Literatura Marginal* evidenciará a importância da escrita dessas mulheres como forma de autorreconhecimento e de construção de uma identidade particular.


As escritoras escolhidas para objeto deste trabalho promovem a figura da mulher para além da figura da mãe e de um mero corpo sexualizado. Tomam para si a incumbência de discutir a figura do feminino no âmbito social, problematizando todas as questões primordiais da mulher. É a reivindicação da tradição da negritude a partir do olhar feminino, opondo-se e desafiando a centralidade masculina do discurso. O "cala a boca uma porra, agora a gente fala (...), e na moral agora a gente escreve!", discursado por Ferréz, parece ser dito por elas agora.

Luz Ribeiro, em recente entrevista dada à *Ponte Jornalismo*, filmada pela *Carta Capital* em 07/02/2017, traz à discussão a importância desse discurso feminino negro na obra literária, não apenas colocando foco nos temas como etnia e classe social, mas também na necessidade de pensar a mulher nesses territórios periféricos. Diz ela:

Ainda que pareça redundante, é claro que quero falar sobre a importância de ser mulher negra e periférica. Não é que eu estou me vitimizando, não é que estou fazendo 'mimimi' (sic) disso, mas eu estou enaltecendo anos que eu fui silenciada e acho que, pra além disso, anos que pessoas que vieram antes de mim foram silenciadas.

Luz demonstra, durante a entrevista citada, a importância de um ativismo feminino negro nas produções literárias e, por isso, incumbe-se desse exercício. A militância do feminismo negro, assim chamado por muitos movimentos feministas em que mulheres negras fazem parte, não é um movimento segregador, mas um movimento que tem como pautas problemas que ocorrem, predominantemente, com mulheres negras periféricas, como cita Ribeiro ao longo da entrevista à *Ponte Jornalismo*. Essa militância está latente em todas as obras das quatro poetisas que escolhemos para nosso corpus.

Nascida na cidade de São Paulo, em 1988, Luz Ribeiro faz parte do coletivo *Poetas Ambulantes*, que tem como objetivo propagar poesia, mensalmente, nos




transportes públicos em sua cidade natal. Além disso, é fundadora do Slam do 13, uma batalha de poesias localizada no Largo 13 de Maio, que surge para contemplar moradores da zona sul de São Paulo, uma vez que a maioria dos slams acontece na parte central da cidade. A escritora também faz parte de um grupo de poetas, denominado Poesias Bacantes e de um trio musical infantil, o "Luz, flores e peixes".

Luz, além de poeta, é atriz em formação, slammer, performer, bacharel em Educação Física e licenciada em Pedagogia, ademais de ser a primeira mulher vencedora do Slam Br - Campeonato Brasileiro de poesia falada, ocorrido entre os dias 15 e 18 de dezembro de 2016. O título conquistado proporcionou a Ribeiro uma vaga na Copa do Mundo de Slam, que aconteceu na França este ano, e deu grande notoriedade à poeta, bem como visibilidade à poesia produzida por essas mulheres negras periféricas.

"Não desiste negra, não desiste! / Ainda que tentem lhe calar, / Por mais que queiram esconder / Corre em tuas veias força yoruba, / Axé para que possa prosseguir!" (p. 14). Assim inicia o poema "Não desiste!", da slammer e poeta Mel Duarte, pertencente a seu segundo livro: *Negra nua crua*, lançado pela editora Ijumaa, em 2016. A citação de um pequeno trecho do poema apresenta uma ideia muito presente na obra mencionada: o empoderamento feminino negro.

Duarte, nascida em 1988 na cidade de São Paulo, também é videomaker e produtora cultural. Lança seu primeiro livro, *Fragmentos dispersos*, em 2013 pela Editora Na Função, e participa de algumas antologias, entre elas o já citado *Pretextos de mulheres negras*. Destacou-se na FLIP - Festa Literária de Paraty, em 2016, recitando poesias acerca de um assunto muito em voga nas redes sociais no último ano: o estupro coletivo, além de declamar a respeito do feminismo negro.

Elizandra Souza, um dos nomes mais representativos da poesia feminina afro-brasileira atualmente, nasceu na periferia sul de São Paulo em 1983 e passou parte de sua infância em Nova Soure, Bahia, cidade de seus pais. Aos treze anos, regressa a São Paulo e conhece a cena do hip-hop. Anos mais tarde, passa a frequentar a Cooperifa e integra a produção do jornal *Becos e vielas*, que objetiva dar voz às periferias. Em 2001, cria o *Fanzine Mjiba*, publicação utilizada para divulgação da cultura negra, que dura até 2005. Em 2004, Elizandra cria o evento Mjiba em Ação, com a colaboração Elisângela Souza e Thais Vitorino, com o propósito de dar visibilidade às mulheres negras que produzem música e poesia, uma vez que não era possível encontrá-las



facilmente nos palcos da cidade. Oito anos depois, o coletivo idealizado por Elizandra, Elisângela e Thais publica a primeira obra literária apresentada pelo Mjiba - Jovens mulheres negras em ação: *Águas da cabaça*, da própria Elizandra Souza.

A obra citada foi elaborada por um coletivo de mulheres negras - chamadas, carinhosamente pela autora, de "parteiras" -, que dividiram toda a estrutura do livro: projeto gráfico, ilustração da capa, ilustração dos capítulos, prefácio, posfácio e revisão. A produção do livro foi protagonizado apenas por mulheres negras, o que dialoga diretamente com os temas centrais abordados na obra: feminino e etnia.

Em 2006, inicia o curso de Jornalismo por meio de uma bolsa universitária do Prouni e, no ano seguinte, lança seu primeiro livro, *Punga*, em coautoria com Akins Kinte. Diferentemente de *Águas da cabaça*, *Punga* foi produzido majoritariamente por homens, desde a concepção editorial até as ilustrações da obra. Idealizado por Allan da Rosa e editado por seu selo Edições Toró, o livro é dividido em duas partes: as poesias de Kinte e, em seguida, as poesias de Souza.

Elizandra, em 2013, organiza, em parceria com Carmen Faustino e edição do Coletivo Mjiba, a obra *Pretextos de mulheres negras*. O livro é apresentado como uma antologia de poesias de vinte mulheres negras da Cidade de São Paulo, além de textos de Queen Nzinga Maxweell, da Costa Rica, e Tina Mucavele, de Moçambique. No intuito de dar voz a essas mulheres, a obra reúne, ademais dos textos de cada autora convidada, suas biografias e imagens, fortalecendo o protagonismo de mulheres negras na cena literária. A justificativa para a criação dessa obra revela-se já nas primeiras páginas do livro:

(...)

Somos a continuidade de mulheres negras que nunca conheceram o que era a escrita e também escritoras negras como Maria Firmina, Carolina Maria de Jesus, Maria Tereza, entre outras que não estão mais entre nós, mas que nos presentearam com suas flores e espalharam suas sementes que germinaram bons frutos, nos quais colhemos e nos alimentamos nos dias de hoje. Mas como toda plantação, precisamos constantemente replantar e espalhar novas sementes. (FAUSTINO e SOUZA, org, 2013, p. 7)

Apoiado nas considerações acima, feitas pelas organizadoras da obra *Pretextos de mulheres negras*, cabe-nos questionar: De que modo a visibilização de escritoras afro-brasileiras poderá garantir o reconhecimento e, a longo prazo, a consolidação de uma literatura denominada marginal mais integrada às questões da mulher negra

periférica? Tentaremos responder a essa indagação ao longo deste trabalho por meio das análises das poesias das autoras citadas.

Mulheres negras periféricas: a cobrança pelo espaço na literatura

Madrugada do dia 21 de maio de 2016. Uma menor de 16 anos é estuprada por vários homens no Morro do Barão/RJ. Trinta e três foi o número de estupradores, segundo as primeiras notícias. Trinta e três foi o número de estupradores, segundo a vítima. As cenas do crime são divulgadas na internet como um troféu para os agressores. A sociedade choca-se com tamanha violência. Comoção. Manifestações de mulheres tomam conta das ruas. Pichações indignadas são encontradas nos muros da cidade.


Mel Duarte retoma sua poesia "Verdade seja dita" para colocar em discussão um tema que ficou muito em voga após o fato narrado na favela do Barão: a cultura do estupro. Muitos vídeos já haviam sido feitos de apresentação da slammer recitando-a, mas ela resolve, envolvida com a atrocidade pela qual a menor passou em uma noite do mês de maio de 2016, produzir um vídeo com a participação de mulheres contabilizando o número de homens que estupraram a jovem.

Verdade seja dita:
Você que não mova sua pica para impor respeito a mim.
Seu discurso machista, machuca
E a cada palavra falha
Corta minhas iguais como navalha
NINGUÉM MERECE SER ESTUPRADA!
Violada, violentada
Seja pelo abuso da farda
Ou por trás de uma muralha.
Minha vagina não é lixo
Pra dispensar suas tralhas

Canalha!

(...)

Mulheres sofrem com seres sujos
Que utilizam da força quando não só, até em grupos!
Praticando sessões de estupro que ficam sem justiça.
Carniça!




Os teus restos nem pros bichos eu jogaria
Porque animal é bicho sensível,
E é capaz de dar reboiço num estômago já
acostumado com tanto lixo

Até quando teremos que suportar?
Mãos querendo nos apalpar,
Olha bem pra mim! Eu pareço uma fruta?
Onde na minha cara tá estampado: Me chupa?!
Se seu músculo enrijece quando digo NÃO pra você
Que vá procurar outro lugar onde o possa meter

Filhos dessa pátria,
Mãe gentil?
Enquanto ainda existirem Bolsonaros
Eu continuo afirmando:
Sou filha da luta, da puta
A mesma que aduba esse solo fértil
A mesma que te pariu! (DUARTE, 2016, p. 54/55)

Duarte demonstra estar atenta às demandas das mulheres muito propagadas e discutidas nas redes sociais. A poeta dialoga todo o tempo, em seus textos, com questões atuais no que diz respeito à mulher, à mulher negra, à mulher negra periférica e ao resgate da identidade. Optamos por separar as diversas construções de identidade da mulher: as representadas sem distinção étnica e social e as mulheres negras periféricas, com todas suas demandas específicas, porque assim são compostos os poemas de Mel. O "Verdade seja dita", por exemplo, não toca na questão social e étnica; é um enfrentamento por si só, é um discurso feminista que engloba todas as mulheres sem nenhum tipo de distinção.

As questões femininas também estão muito presentes na obra de Elizandra Souza. O machismo colocado em xeque por Mel, também é feito por Souza. O Sarau da Cooperifa, promove todos os anos, no Dia Internacional da Mulher, o "Ajoelhaço", uma forma de "implorar pelo perdão feminino" (VAZ, 2008, p. 208). O evento, que ocorre de 2006, proporciona a possibilidade de todos os homens presentes no Sarau de perder perdão às mulheres por todas atrocidades cometidas pelos homens ao longo dos anos. Sérgio Vaz, idealizador da Cooperifa, narra a primeira vez em que ocorreu o "Ajoelhaço". Diz ele:



(...) O Sarau neste dia começou com as guerreiras nos presenteando com botões de rosa. E logo em seguida assumiram o Sarau completamente, e nenhum homem foi convidado para falar. Nenhum. Todas as mulheres falaram poesia e textos que relatavam covardia e machismo que impera no Brasil. (...) Ficamos ali, uns duzentos caras tomando um tremendo esculacho pelas nossas grosserias ao longo de toda uma existência da humanidade. (VAZ, 2008, P. 208)


Em seguida, Vaz segue a narrativa descrevendo o ato dos homens ajoelharem-se para as mulheres presentes, pedindo-lhes perdão.

Todavia, tal performance masculina parece não ser o bastante para Elizandra Souza como forma de absolvição. Em seu livro *Punga* (2007), a poeta lança seu poema "Meu único dia de mulher", em que parece dar uma resposta ao ato narrado.

Oito de março lembrou de mim
mandou flores, tocou até tamborim,
como presente de consolação,
além dos bombons, ganhei cartão
elogiou tanto meu caráter
e me fez sentir uma rainha
fingiu esquecer que não cobiçava meu corpo,
mas sim a minha carinha
(...)
Nove de março, que decepção!
Pia cheia e toalha no chão
pedi para tirar o prato da mesa
e quase levei um bofetão
disse que o serviço da casa era minha obrigação
que mulher só prestava para cozinhar,
fazer sexo
gerar filhos e amamentar. (SOUZA, 2007, p. 51)

A poesia citada é claramente uma ironia ao dia dedicado a homenagear as mulheres. Após a data especial, a vida da mulher volta ao que sempre foi: uma vida relegada a estar numa sociedade machista. "Meu único dia de mulher" parece dialogar com a poesia de Mel Duarte em que a violência cotidiana é normatizada socialmente, chegando ao ápice da violência de gênero: o estupro.

As poesias de Elizandra aclaram a necessidade de um "ir à luta feminino" - tão propagado por Duarte -, relegando a passividade da mulher presente na educação tradicional. Se a mulher não pode ter apenas um dia de reconhecimento, tampouco pode aceitar uma identidade que a faça permissiva a essa educação e ao machismo.



O propósito do estudo acerca da produção das poetisas citadas é pensar como iniciou-se o "balbucio", citando Hugo Achugar (2006), da mulher negra na literatura brasileira, trazendo à tona questões fundamentais em que estão inseridas muitas de nós: a pobreza, a invisibilidade e a subalternidade.


Hugo Achugar em sua obra *Planetas sem boca* (2006) trava uma discussão acerca da possibilidade de um balbucio do sujeito que não tem voz, o marginalizado - quando se tem como centro uma sociedade hegemônica -, o Outro. A partir de um fato ocorrido no Uruguai, em 1956: a epidemia da poliomielite, Achugar lança seu olhar no que seria a ideia do Outro, do perigo. A sociedade uruguaia acreditava ser o Outro as sociedades próximas e não a sua, o que foi descartado quando se passa a acreditar que seu país pode ser foco do contágio.

É comum que se pense a concepção do Outro alicerçado em figuras prototípicas, como o favelado, o negro ou mesmo a mulher, esta última em uma sociedade com características fundamentadas no machismo. Na obra citada, o ensaísta parte do relato de uma doença que assolou seu país para falar da experiência da alteridade. A ameaça, nesse caso, passa a ser quase alegórica, fazendo com que os uruguaios possam vivenciar a alteridade, embora não pertencessem aos grupos reconhecidamente como Outro.

Segundo Achugar, a metrópole acredita que na periferia não há voz, é um local complementemente provido de carência, assim sendo, o será inclusive de voz.

É a mesma posição daqueles que, da metrópole, ou do jardim da academia, realizam a operação de decretar que na periferia (posição ubíqua, relacional e situacional) não há linguagem, não há boca, não há discurso. Quer dizer, a periferia, a margem, é lugar de carência. Alguns afirmam - em uma lógica em que periferia ou margem são, se não sinônimos, parentes próximos do subalterno do excluído - que o lugar da carência radial é o do subalterno, o do excluído. (ACHUGAR, 2006, p. 20)

Conquanto as poetisas citadas tenham passado pela universidade, talvez ainda estejam relegadas ao lugar do balbucio que argumenta Achugar, posto que são mulheres, são negras e são periféricas, características que as colocam em uma posição não aceita tão passivamente. No entanto, parece que elas sentem orgulho do balbucio do qual fala Achugar no início de seu livro (p. 14) e usam esse orgulho para expor as



mazelas de um grupo ainda precarizado socialmente. Falam por e com outras mulheres, emitindo um coro para que sejam ouvidas.

O estudo das produções das autoras citadas neste trabalho deixa claro que a literatura brasileira não tem uma vertente totalizadora, nem mesmo a literatura denominada marginal o tem. Há muitas questões que estão no cerne de um debate que não tem espaço em uma literatura escrita, majoritariamente, escrita por homens brancos classe média. As questões do corpo feminino negro e os problemas sociais no quais ele transita não estiveram em voga nas produções da literatura nacional.

Luz Ribeiro, Mel Duarte e Elizandra Souza, bem como tantas outras escritoras negras, como Conceição Evaristo, mostram a importância de que haja uma voz para essas questões tão relegadas e diminuídas. O balbúcio vem com força e parece querer aumentar até que seja ouvido como uma voz que firme que luta por um espaço.

A figura marginalizada da mulher negra lança mão de uma voz feminina e feminista na cena literária, apoiando-se em discurso político para apresentação desses sujeitos silenciados triplamente. Parece que a frase de Luz Ribeiro, que dá título a nosso trabalho, se concretiza: "Já fizemos muitos minutos de silêncio, agora serão gerações e gerações de barulho".


Referências bibliográficas

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 8a ed. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2010.

CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

DALCASTAGNÈ, Regina e LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos, orgs. *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.



DUARTE, Mel. *Fragmentos dispersos*. São Paulo: Na Função, 2013.

DUARTE, Mel. *Negra nua crua*. 2 ed. São Paulo: Ijumaa, 2016.

FAUSTINO, Carmen e SOUZA, Elizandra. *Pretextos de mulheres negras*. São Paulo: Mjiba, 2013.

FERRÉZ. *Capão pecado*. 1 ed. São Paulo: Planeta, 2013.

KINTE, Akins e SOUZA, Elizandra. *Punga*. São Paulo: Edições Toró, 2007.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. 1ed. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2013.

RIBEIRO, Luz. *Eterno contínuo*. São Paulo: Selo do Burro, 2013.

ROSA, Allan. *Da cabula*. São Paulo: Global, 2008.

SOUZA, Elizandra. *Águas da cabaça*. São Paulo: Edição do Autor, 20112

VAZ, Sérgio. *Cooperifa: antropofagia periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

A MULHER DE TRINTA ANOS E AS NETAS DA EMA – PARÂMETROS DE REPRESENTAÇÃO

Rosana Arruda de Souza (UFMT)¹

Resumo: O objetivo aqui é discutir os parâmetros de representação feminina por meio de um contraponto entre os romances: *A mulher de trinta anos* (1834-1842) do escritor francês Honoré de Balzac (1799-1850), e *As netas da Ema* (2005), da escritora brasileira Eugenia Zerbiní. Mais especificamente, discutiremos os fatores identitários perpassados nos romances, a saber, casamento, maternidade e sexualidade e como estes fatores resultam de atitudes performáticas do gênero (BUTLER, 2003), de modo que, em ambos os romances, as protagonistas constituem suas identidades femininas diante de parâmetros identitários estabelecidos na sociedade.

Palavras-chave: A mulher de trinta anos; contraponto; As netas da Ema

Introdução


Em *A mulher de trinta anos*, é retratado o contexto histórico francês do século XIX, em que as mulheres não dispunham de outras funções a desempenharem ao longo da vida, além de filha, esposa e mãe, excetuando-se aquelas que dedicavam sua vida ao convento (de bom ou mau grado) ou ficavam solteiras, agregadas às famílias. Julie, protagonista de *A mulher de trinta anos*, se casa apaixonada, porém se decepciona logo na noite de núpcias por incompatibilidade conjugal; tem sua primeira filha e também se decepciona, considerando tanto a filha quanto o casamento frutos do cumprimento de instituições sociais.

Já no romance *As netas da Ema*, a história se passa no século XXI, a protagonista é uma empresária bem-sucedida prestes a fazer cinquenta anos de idade. Embora tenha estudado, trabalhado e viajado muito, e conseguido alta colocação profissional, a personagem lamenta não ter se casado nem tido filhos e, por isso, não se considera feliz, como pensa que são as mulheres esposas e mães. Desse modo, percebe-se que a mulher atual, embora tenha outras opções além do casamento e da maternidade – algumas delas nem se casam e outras estão se casando com idade mais madura, e algumas nem têm filhos por opção – não está isenta de padrões sociais a serem atendidos. Assim, faremos um breve estudo acerca dos parâmetros de representação feminina, por meio de Stuart Hall (2005), Tomaz Tadeu da Silva (2000), Judith Butler (2003) e Spivak (2010), e também estudiosos da escrita balzaquiana, como Terezinha de Camargo Viana (1999), possibilitando análise dos romances.

Identidade feminina em *A mulher de trinta anos*

A narrativa em *A mulher de trinta anos* se inicia em 1813. Julie de Chatillonest, a protagonista, aristocrata francesa, está apaixonada por um coronel das tropas de Napoleão Bonaparte, Victor d'Aiglemont. O pai da jovem a aconselha, diz que ela não deve se casar, pois

¹ Mestre em Estudos Literários (UFMT). Contato: rosanaarrudasouza@hotmail.com



também havia sido soldado e, para ele, esse tipo de homem só sabe duelar, comer, e amar a primeira que aparecer (BALZAC, 1977). No ano seguinte, 1814, Julie aparece casada, infeliz e arrependida de não ter ouvido os conselhos do pai. Trinta anos se passam na história, Julie, com cerca de cinquenta anos de idade, encontra-se mãe de cinco filhos, dois deles frutos de uma relação extraconjugal, na qual se envolve como tentativa de sair da insatisfação de seus papéis de esposa e mãe – mas não o consegue, daí o final triste do romance, morre infeliz, questionando-se a estranheza da vida, em que, apesar de ter tido cinco filhos, encontrar-se sozinha e solitária. Seus filhos morreram um a um ao longo da história, sobrando a caçula, que por algum motivo a odiava.


A personagem Julie, diferente de outras personagens femininas do século XIX, como Emma Bovary, advinda anos depois, teria uma voz ativa, no sentido de que não apenas reclama de sua insatisfação, mas é ouvida, no caso, por uma tia de consideração, e por um padre. A despeito de Spivak (2010), para quem a subalternidade é conferida àquele que não fala; analisando tais figuras femininas, seria possível perceber a subalternidade também naquele que fala, mas não é ouvido, caso de Emma Bovary, que não tem amigas com quem compartilhar e aprender experiências e, quando tenta externar sua insatisfação ao padre, este não a escuta. Julie não poderia ser considerada uma personagem subalterna, poderia o ser no sentido de estar em uma época onde, de fato, como ela mesma diz, as mulheres não têm escolhas. Mas, enquanto indivíduo, contesta, não permanece no silenciamento e tem quem a ouça.

O título do romance corrobora o momento da personagem que, aos trinta anos, casada, mãe e insatisfeita, começa a questionar as diferenças entre homens e mulheres na sociedade. Aos homens, todos os direitos. E, às mulheres, os deveres, dentre os quais, a maternidade. Dessa forma, ao longo do romance é possível compreender os fatores identitários que perpassam a identidade feminina: casamento, sexualidade e maternidade. Há um pareamento identidade/diferença externado nas queixas da personagem entre “aquilo que sou, e aquilo que o outro é” (SILVA, 2000), ou que ela poderia ter sido, caso não tivesse opções tão limitadas de atuação social. Assim, sua identidade é construída performaticamente (BUTLER, 2003), repetindo, embora com relutância, o destino das mulheres de sua época.

No que refere ao casamento, no início do romance, a protagonista cria ilusões da vida conjugal, vê, no coronel Victor d’Aiglemont, o homem admirável, configurando o Romantismo no qual o romance ainda está assentado. Ao ver os olhares trocados entre Julie e o futuro marido, o pai, não nomeado na história, aconselha a filha:

Eh! bem, mim filha, ouve-me.

As meninas muitas vezes criam nobres, imagens deliciosas, todos os valores ideais, e inventam ideias quiméricas sobre homens, sobre sentimentos, sobre o mundo; em seguida, elas atribuem inocentemente




a um personagem a perfeição que tenham sonhado, e confiam nele; elas amam no homem de sua escolha essa criatura imaginária, mas mais tarde, quando já não há tempo de escapar do mal, a falsa aparência que embelezou seu primeiro ídolo, finalmente, se transforma em um esqueleto de ódio .

Julie, eu prefiro saber que você ama um homem velho do que vê-la amando o coronel. Ah! se você pudesse colocar-se dez anos adiante na vida, você iria fazer justiça à minha experiência. Eu conheço Victor: sua alegria é uma alegria irracional, uma alegria de quartel, é sem talento e gastador. Este é um daqueles homens que o céu criou para tomar e digerir quatro refeições por dia, dormir, amar a primeira que aparecer, e lutar. Ele não entende a vida. Seu bom coração, porque ele tem um bom coração, o faça talvez dar seu dinheiro a um infeliz, a um companheiro; mas é imprudente, mas não é dotado com a delicadeza do coração que nos faz escravos de felicidade de uma mulher; mas é ignorante, egoísta ... Há muitos mas (BALZAC, 1977, p. 65, 66).

Apesar de o romance balzaquiano estar muito aquém dos movimentos feministas, historicamente situados a partir da segunda metade do século XX (HALL, 2005), pode-se dizer que a personagem Julie e a narrativa onde está inserida têm impacto nas discussões feministas, e, ainda, nos estudos pós-coloniais. A voz autoral, sim, é de um homem – o desenho da figura feminina está sob o poder de mãos masculinas. Entretanto, é inegável que Balzac levanta temas femininos até hoje tabus e ele, tal qual, Gustave Flaubert, alguns anos depois, proporciona o abrir de brechas à discussão de temas como insatisfação no casamento. Por ironia ou não, na narrativa, é justamente um homem quem adverte Julie da insatisfação que sofreria – o pai.

No excerto citado, quando o pai da jovem argumenta que “as meninas muitas vezes criam nobres, imagens deliciosas, todos os valores ideais, e inventam ideias quiméricas sobre homens, sobre sentimentos, sobre o mundo”, nota-se a identidade de Julie ainda influenciada pelo Romantismo, movimento estético vigente. Ao mesmo tempo, pela voz paterna há vislumbre, ou um prenúncio, do movimento realista advindo posteriormente, uma vez que a jovem é alertada do porvir, que traria a queda das falsas aparências e o poderio da experiência em relação ao entusiasmo romântico: “se você pudesse colocar-se dez anos adiante na vida, você iria fazer justiça à minha experiência”. Julie, diferentemente de Emma Bovary, não é influenciada por leituras românticas, pois, na narrativa, ao menos para esta personagem, não consta a leitura de romances. Entretanto, isso não significa a ausência de ideal feminino – a mocinha delicada com final feliz no casamento dos romances românticos – predeterminado por narrativas. Desse modo, sim, Julie não foi forçada a se casar, o que não implica falta de coerção social para tanto, visto que não tinha opções além do casamento.

No ano seguinte, 1814, a jovem, em carta a uma amiga, Louisa, desabafa todo enfado e decepção na recente vida conjugal:




juramos que a primeira de nós a se casar, contaria fielmente à outra os segredos das núpcias, essas alegrias que nossas almas infantis pintavam deliciosas. Essa noite será o seu desespero, Louisa. Agora, você está jovem, bonita, despreocupada, se não for feliz; um marido vai transformá-la, em poucos dias, no que eu já sou: feia, triste e velha. [...]. Meu pai, mais de uma vez, tentou reprimir minha alegria. Deixada sozinha, à noite, no quarto aonde eu havia sido conduzida com pompa, imaginava alguma brincadeira para intrigar Victor, e, esperando que ele chegasse, eu sentia palpitações no coração semelhantes às que antes me dominavam nesses dias solenes, em 31 de dezembro, quando, sem que ninguém me visse, eu deslizava até o salão onde os presentes de ano novo se acumulavam. Quando meu marido entrou, a me procurar, o riso abafado que eu fiz, debaixo dos lençóis que me envolviam, foi o último brilho dessa doce alegria que animava os mais belos jogos de nossa infância (BALZAC, 1977, p. 87, 88).

No excerto acima, verifica-se que a personagem Julie traz à baila a identidade feminina, no quesito sexualidade, com a decepção de mulheres que se casavam iludidas, achando terem encontrado o homem de suas vidas, mas concluíam o contrário, logo na noite de núpcias. A personagem não revela exatamente por que se decepcionou nesta noite, mas em diálogo posterior, com a tia de consideração, é possível entender que ela não tinha prazer nas relações sexuais:

- Você é infeliz?
 - Oh! não, minha tia. Victor ama-me à idolatria, e eu adoro isso, é tão bom!
 - Sim, você ama; mas você foge, não é?
 - Sim...às vezes...Ele me procura frequentemente.
 - Você é muitas vezes perturbada na solidão com medo que ele venha e te surpreenda?
 - Sim, minha tia. Mas eu o amo, eu garanto.
 - Você não se culpa, em segredo, de não saber ou de não poder partilhar os prazeres dele? (BALZAC, 1977, p. 89, 90)

O excerto acima revela a sexualidade tratada sob normatização. A mulher não sentia prazer nas relações sexuais, no entanto isso não era conversado abertamente. Tanto na carta à amiga Louisa, quanto na conversa com a tia, há um cuidado nas palavras, de modo que as coisas não são ditas diretamente. À confissão à amiga, Julie mistura seus sonhos românticos de mocinha, a “doce alegria que animava os mais belos jogos de nossa infância”, que terminou justamente no dia em que se entregou ao marido. Já sua tia levanta a possibilidade de Julie sentir culpa por “não saber ou não poder partilhar os prazeres” do marido. Muito embora a abertura a tais assuntos tenha evoluído, em função dos movimentos feministas, ainda hoje tais assuntos são tratados, em alguns momentos, como tabus. Há mulheres que, tal qual Julie, têm de



tratar sua sexualidade sob segredo e mantêm seus casamentos mesmo diante da ausência de prazer sexual.

Após o casamento, o “quem eu sou” (SILVA, 2000) de Julie é entremeado pelos signos de esposa, mãe e infeliz. A personagem o revela por meio de um diálogo com um padre que vai visitá-la:

– Eh! Bem, senhora marquesa, disse o velho, você já pensou na massa dos sofrimentos humanos? Você levantou os olhos para o céu? Viu essa imensidão dos mundos, diminuindo nossa importância, esmagando nossa vaidade, diminuindo a nossa dor?


– Não, senhor, ela disse. As leis sociais pesam muito sobre o coração e me puxam com muita força para que eu possa levantar-me ao céu. Mas as leis talvez não são tão cruéis como são os hábitos do mundo. Oh! o mundo!

– Nós devemos, madame, obedecer a um e a outro: a lei é a palavra, e os hábitos são as ações da sociedade.

– Obedecer a sociedade? ... Continuou a marquesa, deixando escapar um gesto de horror. Ah! senhor, todos os nossos problemas vêm daí. Deus não fez uma única lei de infelicidade; mas em se reunindo os homens distorceram sua obra. Nós, mulheres, somos mais abusadas pela civilização do que pela natureza. A natureza nos impõe a dor física que vocês não abrandaram, e a civilização desenvolveu sentimentos que vocês sempre enganam. A natureza sufoca os fracos, vocês os condenam a viver para entregá-los a uma desgraça constante. O casamento, instituição na qual se apoia atualmente a sociedade, nos faz sentir sozinhas todo o peso: para o homem a liberdade, para a mulher os deveres. Devemos-lhe toda a nossa vida, eles nos devem apenas alguns momentos. Enfim, o homem faz uma escolha em que nos submetemos às cegas. Oh! Ao senhor eu posso dizer tudo. Ah, bem, o casamento, como praticado hoje, parece ser uma prostituição legal. Daí surgiu o meu sofrimento. Mas eu sozinha entre as criaturas infelizes tão fatalmente casadas devo permanecer em silêncio! Eu sozinha sou o autor do mal, eu quis casar-me! (BALZAC, 1977, p. 164, 165)

No fragmento acima, Julie sabe que sua condição de mulher há que se moldar às demais condições femininas de sua sociedade, tendo que obedecer a esta, incluindo o casamento, que faz parte do dever social a ser cumprido: “o casamento, como praticado hoje, parece ser uma prostituição legal”. Ao mesmo tempo, a protagonista reconhece que quis casar-se, mas o “querer” na sociedade de que fala não pode ser encarado como ato de livre arbítrio, mas como ato consequente da falta de escolhas – querer, porque outras tantas já quiseram, não sobrando escolhas individuais.

Balzac não revela exatamente a que se deve o mal sofrido por Julie após se casar, mas o denomina de “sofrimentos desconhecidos” (BALZAC, 1977). A leitora pode interpretar esses



sofrimentos de várias formas: tristeza, decepção pelo marido que era um tanto frio, monotonia de vida e , até mesmo, incipiência da identidade fragmentada descrita por Hall (2005). Para o autor, o sujeito não tem uma, mas várias identidades tendo que estar em vários lugares a um só tempo. É claro que a fragmentação identitária, tal qual Bauman (2005) também revela, é associada ao ritmo convulso da sociedade contemporânea com tantos ornamentos do ser/ter de que Julie não dispunha em sua época. Por isso mesmo, diz-se de uma incipiência, a mesma demonstrada na personagem Emma Bovary, cuja “insuficiência de vida” (FLAUBERT, 2010) parecia estar assentada na monotonia dos papéis de esposa e mãe.

A falta de amor também pode ser levantada como motivação dos “sofrimentos desconhecidos”. Viana (1999), por exemplo, aponta a falta de amor nos casamentos realizados por conveniência. As mulheres se casavam cientes de estarem entrando em uma troca, onde disporiam da posição socioeconômica almejada, mas não teriam amor, nem prazer nas relações sexuais com seus maridos:


o casamento de interesse não é algo novo, uma peculiaridade dessa época, mas incorpora toda uma tradição de estratégia política de reprodução das classes dominantes. É dessa forma que n’*A comédia humana* abundam exemplos de mulheres (aristocratas ou não) – tais como a Duquesa de Langeais, Mme. de Rochefide, Honorina, Júlia d’Aiglemont, Mme. Cormon, Dinah Piédfer, etc... – que tiveram suas vidas marcadas pelo estigma da incompatibilidade conjugal, incompatibilidade essa responsável pelos inúmeros sofrimentos desconhecidos ‘souffrances inconnues’ (*A mulher de trinta anos*), [...] (VIANA, 1999, p. 65).

Julie, porém, não se casa ciente dessa troca. Ela fantasia o marido e mesmo as relações sexuais como pontua na carta que escreve à amiga, e se decepciona quando sua primeira noite com Victor não foi nada do que imaginava.

Em relação à maternidade, Julie também confessa sua decepção. Não tem em sua primeira filha, Héléne, símbolo do amor incondicional, mas alguém que vai proteger porque a natureza assim o manda:

há duas maternidades, [...]. Eu não sabia de tais distinções; agora, sei. Só sou mãe pela metade, melhor seria não ser mãe de forma alguma. [...]. A minha pobre pequena Héléne é filha de seu pai, filha do dever e do acaso; em mim, ela só encontra o instinto da mulher, a lei que nos leva irresistivelmente a proteger a criatura nascida em nosso ventre (BALZAC, 1977, p.166).

Assim, Balzac desenha a identidade feminina no romance, percorrendo caminhos que estão à frente de seu tempo, no sentido de tratar temas que poucos se atreviam a tratar. Um deles



é percebido no fragmento acima, em que Julie coloca em pauta a maternidade do dever, fruto do casamento. No desenrolar da narrativa, Julie tem dois filhos de uma relação extraconjugal, estes, sim, filhos do amor. É posta em jogo a maternidade enquanto elemento pressuposto da identidade feminina, instinto, livre de obrigações. Sim, Julie coloca o fruto do casamento, Héléne, como algo que irá proteger por instinto, mas o instinto de que fala parece mais se aproximar de dever que a natureza obriga a cumprir, do que desejo incondicional, amor materno. Assim, a maternidade no romance se aproxima das discussões atuais de Badinter (1985), no que se refere ao amor materno como mito e à maternidade como quesito que a sociedade entende necessário para completar o papel da mulher.


Identidade feminina em *As netas da Ema*

O livro *As netas da Ema*, de Eugenia Zerbin, venceu o Prêmio SESC de Literatura 2004 e foi publicado pela editora Record, em 2005, no Rio de Janeiro. A narradora-personagem conta sua história em primeira pessoa, desde sua adolescência, em que seus pais foram presos em função da ditadura militar, até a vida adulta, aos cerca de cinquenta anos de idade, em que é empresária de sucesso, prestes a ganhar um prêmio de melhor empresária do ano. Como quem conta a própria história não é nomeada no livro, ela será chamada, daqui em diante, de “narradora-personagem”.

É importante vislumbrar o cenário de produção do romance, no que refere ao papel ainda marginal da mulher na literatura brasileira. Regina Dalcastagnè (2005) fez uma pesquisa motivada pelo desconforto causado pela constatação da ausência dos pobres e dos negros na literatura. A partir de tal ausência, foram constatadas outras, como das crianças, dos velhos, dos homossexuais, dos deficientes físicos e, por fim, das mulheres. O *corpus* da pesquisa compunha-se de 258 obras, publicadas pelas editoras Companhia das Letras, Record e Rocco, entre 1990 e 2004, que preenchiam os seguintes critérios:

(1) foi escrito originalmente em português, por autor brasileiro nato ou naturalizado; (2) foi publicado pela Companhia das Letras, Record ou Rocco; (3) teve sua primeira edição entre 1990 e 2004; (4) não estava rotulado como romance policial, ficção científica, literatura de autoajuda ou infanto-juvenil (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 24).

Entre outras informações, a pesquisa constatou que, em tais romances, a maioria era escrita por homens:




chama a atenção o fato de que os homens são quase três quartos dos autores publicados: 120 em 165, isto é, 72,7%. Cerca de 70 anos após Virginia Woolf publicar sua célebre análise das dificuldades que uma mulher enfrenta para escrever, a condição feminina evoluiu de muitas maneiras, mas a literatura – ou, ao menos, o romance – continua a ser uma atividade predominantemente masculina (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 31).

No caso dos personagens, a maioria também são homens: “entre as personagens estudadas, 773 (62,1%) são do sexo masculino, contra apenas 471 (37,8%) do sexo feminino – um único caso foi alocado na categoria ‘sexo: outro’” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 35), e, no caso das personagens mulheres, estas geralmente ocupam papéis ligados ao espaço doméstico: “o espaço das mulheres representadas no romance brasileiro contemporâneo é, sobretudo, o espaço doméstico” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 39).

As netas da Ema foi publicado pela editora Record, em 2005, assim, o romance certamente não entrou na pesquisa que abrangeu obras entre 1990 e 2004. De qualquer forma, o romance está na minoria de publicações cuja autoria é de uma mulher, a protagonista é uma mulher e seu papel não é de uma ‘do lar’, mas de empresária. Além disso, a história da protagonista se mistura à história da autora e mostra uma ascensão feminina em relação à superação de obstáculos e a ocupação de espaço profissional.

Destacam-se, assim, as discussões feministas proporcionadas pelo romance, sobretudo quando contraposto a personagens femininas do século XIX, como Julie de *A mulher de trinta anos*, e Ema Bovary. Entretanto, estas últimas foram delineadas por mãos masculinas, Balzac e Flaubert, respectivamente. Dalcastagnè (2005, p. 16) pontua que “mesmo que outros possam ser sensíveis a seus problemas e solidários, nunca viverão as mesmas experiências de vida e, portanto, verão o mundo social a partir de uma perspectiva diferente”, referindo-se aos romances de sua amostra de pesquisa, a maioria escrita por homens. Porém, é importante destacar que, mesmo *As netas da Ema*, em que há uma personagem feminina retratada por autoria também feminina, não implica que todas as mulheres leitoras se sintam nele representadas, mais do que em *A mulher de trinta anos*, só pela diferença de gênero das autoras. Independente do gênero de quem escreveu um e outro romance nem todas as mulheres hão de se reconhecer de maneira totalitária, pois as experiências empíricas se modificam por detalhes, embora ambos os romances tragam temas femininos.

A narradora-personagem é bem sucedida profissional e economicamente e está prestes a ganhar um prêmio chamado “madame-empresa”. Porém, em conversa com a amiga, questiona-se a respeito de sua felicidade e de sua vida estruturada. A amiga rebate:




[...]. Você ainda tem dúvida? Sempre achei você o máximo, desde a época em que éramos adolescentes. Sempre tão estudiosa e tão culta! Teve, depois, toda aquela história com seus pais, mas acho que soube como contorná-la. Quantas em seu lugar não teriam naufragado? Você fez sua vida: estudou fora, trabalhou, ganhou dinheiro, passeou, foi, voltou, teve seus amores... Olha quanta coisa você conseguiu? (ZERBINI, 2005, p. 158).

A narradora-personagem insiste, agora levantando o fato de não ter certeza que é feliz por não ter se casado e nem tido filhos. A amiga rebate novamente:

e quem disse que as mulheres só se realizam no casamento? Sua avó, por exemplo, parece que começou a viver depois que enviuvou. Seu avô não gostava que ela fosse a festas, tocasse piano e frequentasse concertos. Você não diz sempre que ela comprou o piano com o dinheiro que recebeu do seguro de vida que lhe deixou? E filhos? Conheço mães que, no fundo, devem olhar para suas crianças e perguntar o que fizeram de suas juventudes, de suas vidas. No meu caso, a maternidade foi um grande acontecimento, uma revelação, mas sei que com cada um acontece de um jeito. [...]. Eu me realizei, é verdade, mas tem gente que só se realiza trabalhando, outras servindo aos outros, outras sendo artistas, outras escrevendo um livro. (ZERBINI, 2005, p.158).

Nota-se que, muito embora a identidade da narradora-personagem seja constituída por signos até então vantajosos à Julie, de *A mulher de trinta anos*, como estudada, viajada, rica, empresária, não há a certeza de completude identitária para a narradora-personagem. Ela não tem certeza que é feliz, porque lhe faltam os signos esposa e mãe. Isso remete às discussões de identidade, elencadas por Hall (2005), quando influenciadas pelos estudos linguísticos. Neste caso, identidade é pareada à linguagem, no sentido do sujeito significar-se pelo que não é – sabe o que é, a partir do momento que exclui o que não é, processo semelhante ao de um termo, do qual extraímos significado contrapondo-o àquilo que ele não é, bem como, colocando-o paralelo àquilo a que se assemelha. O processo de significação do sujeito é desencadeado pela similaridade e pela exclusão:

[...], os significados das palavras não são fixos, numa relação um-a-um com os objetos ou eventos no mundo existente fora da língua. O significado surge nas relações de similaridade e diferença que as palavras têm com outras palavras no interior do código da língua. Nós sabemos o que é a ‘noite’ porque ela não é o ‘dia’. Observe-se a analogia que existe aqui entre língua e identidade. Eu sei quem ‘eu’ sou em relação com ‘o outro’ (por exemplo, minha mãe) que eu não posso ser (HALL, 2005, p. 40).




A narradora-personagem evoca a questão das mulheres terem de se realizar no casamento e na maternidade, não sendo suficiente ser o que ela já é: independente econômico e profissionalmente. Apesar de estar em contexto de condição feminina muito evoluída na sociedade, pelo menos em relação ao contexto da personagem Julie, a narradora-personagem lamenta justamente porque não tem o que Julie tinha: marido e filhos. Julie, entretanto, em sua época limitada, em sua condição de aristocrata francesa, em que não trabalhava, não tinha seus direitos reconhecidos na política, lamentava-se por ser casada e por ser mãe, para ela, dois deveres femininos a serem cumpridos.

Desse modo, a narradora-personagem evoca a questão da não unidade da categoria feminina/feminista levantada por Butler (2003). Há o problema de se pensar em uma categoria de mulheres, como se estas constituíssem um grupo homogêneo e uma identidade una. Para Butler (2003, p. 20),

se alguém ‘é’ uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é [...], porque o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece intersecções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de ‘gênero’ das intersecções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida.

Por mais que a narradora-personagem faça parte do contexto da mulher moderna e independente, isso não implica a ausência nela de desejos, que alguns diriam ultrapassados, como o de casar e ter filhos, ser a “do lar” também. Até porque, como dizem Hall (2005) e Bauman (2005), a identidade não pode ser encarada como algo fixo. E o fato de ser feminista, não significa ser igual a outras feministas de um grupo, tomando este por homogêneo. Tampouco, que uma “do lar” não seja feminista, ou que uma empresária de sucesso que decidiu casar e ter filhos tenha saído de sua independência e se alocado no parâmetro colonialista marido/esposa, em que, pressupõe-se, o marido é o elemento dominante. Muito pelo contrário, se a mulher atual pode transitar entre papéis, significa que ela tem escolhas, e pode desempenhar funções diferentes e deixar de desempenhar algumas, escolhas das quais não dispunha Julie. Conforme menciona a amiga da narradora-personagem:

nós tivemos e temos tantas escolhas, que ficamos decidindo se somos felizes ou não. Olha o meu caso: eu optei por ter uma filha e tive. Você imagina como seria essa história há 50 anos? Nas consideradas boas famílias, quem engravidava sem casar tinha dois destinos naquela época: se fosse pobre, ia para o interior, tinha a criança lá e voltava com uma irmã menor, que era registrada como filha pelos




avós; se fosse rica, ia para Europa e voltava do mesmo jeito que a mais pobre, com uma irmãzinha (ZERBINI, 2005, p. 155).

De fato, a mulher de algumas sociedades teve suas escolhas aumentadas. Teve acesso à educação sexual, aos anticoncepcionais, ao estudo e ao trabalho. Apesar de restar longo caminho a ser percorrido para equiparação de direitos em relação aos homens, grandes passos já foram dados. Grande exemplo disso está no próprio espaço de produção de *As netas da Ema*, de autoria feminina – a mulher podendo tratar de seus problemas sem necessidade de intermediação masculina. O exemplo ganha peso quando se toma a temática da narrativa – a protagonista feminina não é mais a mocinha inocente de quinze anos que se casa e tem final feliz, como em alguns romances antigos do Brasil. A personagem, agora, é mulher madura, que percorre outros caminhos, distintos do casamento, mas que, ainda assim, não se dá por satisfeita, questiona se é feliz.

A mulher de trinta anos e As netas da Ema – Parâmetros de representação

Algo merece ser melhor verificado na questão das escolhas femininas. Sim, hoje a mulher dispõe de escolhas. Mas estas escolhas estão postas pela sociedade, ou a mulher tem liberdade de se recriar, no sentido de, por exemplo, poder lagar esse ou aquele papel quando ‘enjoar’, por exemplo? Ela pode estudar, trabalhar, mas quando ‘enjoar’ do papel e querer dedicar-se a ser mãe e esposa, não há certeza de que o poderá, pois caem-lhe a passagem do tempo e do relógio biológico. Contra tais fatores, sim, poderá recorrer a outros métodos como adotar um filho. Mas, ainda assim, não se pode ignorar o dilema da mulher, independente economicamente, aos trinta, quarenta anos, ao deparar-se sem filhos. Do mesmo modo, a mulher da mesma idade, casada e com filhos, mas insegura por não ter seu próprio dinheiro, com medo de acontecer um divórcio e ficar à míngua, olha-se no espelho todos os dias e teme que o marido se interesse por uma mulher mais nova.

Com base na leitura dos romances e nos autores consultados, questionamos se o aumento do número de escolhas aumenta as perspectivas da mulher ou as afunila, à medida que aumentam as diferenças com as quais nos comparamos e, por conta da comparação, perguntamo-nos, tal qual a narradora-personagem, se, de fato, somos felizes. A questão é demasiada complexa. Julie não era feliz por ter escassez ou nenhuma escolha, no entanto, não tinha muitas a quem se comparar, uma vez que o destino das demais aristocratas francesas era semelhante ao dela. Ao mesmo tempo, parece que sua felicidade estava sempre condicionada



pelo outro, primeiro o marido, depois o amante e, por fim os filhos. Ao final da vida, no entanto, percebe-se solitária.

Fato é que, com escolhas ou sem elas, os parâmetros permanecem. Parece que sempre temos um *outro* a quem olhar, o que promove a crença de que o *outro*, por ter o que não temos, é mais feliz ou de que dependemos dele para ser feliz. Assim, Julie e a narradora-personagem, apesar de contextos históricos distintos, só corroboram as discussões atuais de identidade, enquanto elemento socialmente construído, resultado da conjugação identidade/diferença, onde como o afirma Silva (2000), a identidade nem sempre é o parâmetro, o *outro* que nos olha é quem, ora e outra, nos serve como tal.

Referências:

BADINTER, Elizabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BALZAC, Honoré de. **La femme de trente ans**. Paris: Gallimard, 1977.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Jorge Zahar, 2005.

BUTLER, Judith. Sujeitos do sexo/gênero/desejo. In: _____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 17-60.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. 10.ed. Rio de Janeiro DP&A editora, 2005.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.) **Identidade e diferença**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000 p. 73-102.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010 [1985]. Tradução do original em inglês: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitos.

VIANA, Terezinha de Camargo. **A comédia humana, cultura e feminilidade**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

ZERBINI, Eugenia. **As netas da Ema**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

LUCÍOLA E RUBÍ: PERFIS FEMININOS EM UM ROMANCE BRASILEIRO E UMA TELENÓVELA MEXICANA

Thais Maria Holanda Jerke Sevilla Palomares (UFF)

Resumo: Buscaremos analisar perfis de mulheres apresentados em locais, épocas e suportes diferentes: o romance brasileiro *Lucíola* (1862) de José de Alencar, do século XIX, e a telenovela mexicana *Rubí* (2004) produzida pela empresa Televisa, no início do século XXI. O tema do feminino está fortemente presente em ambas as obras, que trazem como protagonista uma mulher, com a qual seu público principal, o feminino, muitas vezes se identifica. Percebemos que o romance e a telenovela apresentam diversas características em comum, portanto decifraremos e exploraremos as relações possíveis ao comparar a abordagem do feminino nesses perfis de mulheres.


Palavras-chave: perfis femininos; *Lucíola*; *Rubí*; José de Alencar

Neste artigo, buscaremos analisar perfis de mulheres apresentados em locais, épocas e suportes diferentes: o romance brasileiro de José de Alencar, do século XIX, e a telenovela mexicana produzida pela empresa Televisa, no início do século XXI. O tema do feminino está fortemente presente tanto no romance urbano *Lucíola* (1862), do autor brasileiro, quanto na telenovela mexicana *Rubí* (2004), que trazem como protagonistas mulheres, com as quais seu público principal, o feminino, muitas vezes se identifica.

A relação entre o romance e a telenovela, que a princípio pode parecer inusitada, vai se desenhando através das temáticas abordadas e do público que as consome. É interessante considerar que na teledramaturgia brasileira as histórias de Alencar, inclusive *Lucíola* (1862), foram utilizadas em adaptações desde os anos 1960.

Os romances urbanos de Alencar são considerados importantes representantes de sua época, já que retratam a sociedade do momento. São ambientados na cidade do Rio de Janeiro e centrados nas relações sociais que vigoram na burguesia. Então, temáticas como o casamento, as convenções sociais e a conduta feminina aceita são abordadas com intensidade. Também é destaque o papel do dinheiro como mediador da relação entre as personagens.

Em *Lucíola* (1862), a protagonista é uma cortesã, que começou a exercer essa profissão considerada degradante por uma nobre causa: ajudar sua família enferma. Durante todo o romance, é discutida a questão da moral ao redor de Lúcia, que, apesar de ser cortesã, em muitos momentos é vista por seu amado Paulo como pura, especialmente quando demonstra sua capacidade de amar. Para De Marco (1986), “somente o olhar de



Paulo, desprovido dos trejeitos urbanos e dos vícios de interpretação da corte, poderia ver em Lúcia a menina e não a mercadoria.” (p. 179).

Os momentos nos quais Lúcia prova seu amor são também aqueles em que ela se desprende do dinheiro e dos bens materiais, como se fosse irreconciliável o sentimento à valorização da materialidade. O conflito entre o amor e a sociedade são muito presentes, já que as personagens não conseguem transpor os obstáculos sociais para que o amor possa ser vivido plenamente. O sentimento é o grande motor das ações, porém, a moral também é essencial para que se alcance um final feliz.


Apesar de o amor ser visto como o único meio de redenção e purificação, mesmo depois de seu arrependimento e de uma tentativa de regeneração, para resolver a questão moral em *Lucíola* (1862) foi necessário encerrar o livro com a morte de Lúcia. A protagonista, em seus últimos meses de vida, deixou no passado a profissão de cortesã, o que inclui ser chamada pelo seu nome de batismo, que evoca sua santidade, Maria da Glória. Então, a mesma personagem, com seus dois nomes, sugerindo algo como uma dupla personalidade, concentra a pureza e a impureza.

Esta afoga o sentimento de culpa na sensualidade violenta, da qual se despoja ao toque do amor que vai redimi-la, mas não salvar, pois Alencar, apesar de tudo obediente às convenções, termina o livro pela morte expiatória. Mesmo assim, foi inovador no modo franco de tratar o sexo, bem como na escrita [...] (CANDIDO, 2002, p. 64)

O público feminino, que continua presente nas telenovelas mexicanas, era o principal dos romances de Alencar. Ribeiro (1996) explica que nessa época o público leitor era restrito, já que as taxas de analfabetismo no Brasil eram muito altas. As mulheres de classes mais abastadas eram quem liam muito os romances, porque tinham tempo ocioso, considerando-se que as escravas faziam os serviços domésticos.

O tempo de lazer, o preço dos livros, o acesso às livrarias e bibliotecas, o hábito da leitura, a escolaridade prévia, tudo isto e muito mais era privilégio de muito poucos. (SODRÉ, 1982, p.206 *apud* RIBEIRO, 1996, p. 51)

Ambas as obras que trabalhamos levam como título o nome de sua protagonista, chamando a atenção do público e criando identificações. Podemos ver, portanto, que desde



o século XIX a mulher conquista seu espaço como consumidora e alguns produtos do mercado são criados especialmente para ela.

Os perfis femininos de Alencar ratificam valores morais, como a pureza e a virtude. A relação entre bondade e supressão da sexualidade está presente no romance e na telenovela. Por outro lado, a mulher que explora o prazer sexual geralmente é considerada vilã nessas tramas.

Desde os folhetins, que possuem muitas relações tanto com as telenovelas quanto com os romances de Alencar que apresentam perfis femininos, as obras, segundo Meyer (1996) retratam:


[...] mulher rica, de sexualidade estrangulada e compensada pelas virtudes de boa mãe, boa esposa e educadora dos filhos... e do marido. A sexualidade é para a ‘mulher da vida’, ou para a pobre operária solitária, que ‘se entrega’ por falta de outra opção, ou ainda para a adúltera, que não hesita em conspurcar a honra da nobre família na qual entrou pelo casamento. (p. 232)

Ainda vemos em várias telenovelas protagonistas com as mesmas características consideradas desejáveis também nos romances de Alencar: altruístas, fariam qualquer sacrifício pelo bem do homem que amam ou pelos seus filhos.

Antônio Cândido, em ‘Timidez do romance’ ressalta que, em seu processo de formação e afirmação como gênero literário, o romance procura legitimar-se através de três princípios fundamentais: divertir, edificar e instruir. (DE MARCO, 1986, p. 77)

Assim, o objetivo da presença dos valores morais é também educar as mulheres através do exemplo das mocinhas.

Rubí (2004) surgiu como produto da indústria cultural pela primeira vez em 1968, em formato de histórias em quadrinhos, criadas pela “reina de las historietas”, como é popularmente conhecida no México, Yolanda Vargas Dulché. A história foi adaptada para um filme em 1971 e retomada em formato de telenovela em 2004. As telenovelas são um produto de grande interesse comercial, que alcança níveis de vendas elevados, tendo a possibilidade de serem vistas em diversos lugares do mundo, nos quais se tornam representantes de seu país.




De acordo com Comparato (1986, *apud* Lopes 2004) e Campedelli (1987), há uma série de temas e *plots* ou enredos comuns em telenovelas. Alguns deles estão presentes também no romance de Alencar, como o amor, a paixão, o sacrifício (por amor) e a dupla personalidade/falsa identidade (de Lúcia/Maria da Glória).

Na telenovela *Rubí* (2004), temos uma personagem que de alguma maneira rompe os estereótipos e maniqueísmos tão comuns nessas obras: é protagonista e vilã. Nascida pobre e bela, Rubí acredita merecer a riqueza e se casa com o noivo de sua melhor amiga para ascender socialmente, apesar de estar apaixonada pelo amigo dele, que não é rico.

Ao contrário de Lúcia, Rubí se nega a trabalhar, fazendo uma faculdade particular através da concessão de uma bolsa de estudos. A responsabilidade de pagar a metade do valor da mensalidade é assumida pela irmã mais velha de Rubí, que tem um trabalho humilde, mas mesmo assim a protagonista costuma pedir dinheiro para o pai de sua melhor amiga, Maribel, alegando não ter condições financeiras para pagar a mensalidade. Somente quando tem a oportunidade de ser assistente de Hector, o noivo de Maribel, Rubí concorda em trabalhar, com a justificativa de que precisa ajudar sua mãe doente, o que faz parte de sua estratégia para conquistar um milionário, estando próxima dele durante longas horas do dia.

Em um primeiro momento, seu verdadeiro amor Alejandro não percebe que Rubí é ambiciosa, já que ela busca esconder sua pobreza através de vantagens que obtém por ter uma melhor amiga milionária. Da mesma forma, em *Lucíola* (1862), inicialmente Paulo não soube que Lúcia era uma prostituta, enxergando nela uma mulher pura à primeira vista. Assim, ambas as personagens não demonstraram imediatamente sua impureza, implícita em seus nomes: Lúcia remete a Lúcifer, conseqüentemente ao pecado, enquanto a pedra preciosa Rubí representa a fortuna que ela tanto ambiciona.

Em muitos momentos, Rubí se comporta como uma *femme fatale*, um perfil de mulher frequente entre as vilãs de melodramas. Segundo Bornay (2005), a *femme fatale* é uma mulher que utiliza a sua beleza e sensualidade para seduzir os homens, que dificilmente resistem a ela. Essa mulher tem a “[...] belleza [...] como un don del diablo para tentar y hacer pecar al hombre.” (BORNAY, 2005, p. 85) Sua relação com o diabólico e com o pecado se dá justamente através de sua aparência física.



De maneira aparente, Rubí tem em comum com as mulheres fatais o olhar intenso, com seus olhos verdes, os cabelos volumosos e o uso da cor vermelha, que se relaciona ao seu nome, o que contribui para que atrair atenção. Uma pinta perto da boca, como tem Rubí, é um sinal de sedução. A personagem está, então, definida pela visualidade, e a beleza é sua principal característica.


Rubí concentra um conflito: estética *versus* moralidade. Sua beleza é frequentemente destacada, mas acompanhada de características consideradas moralmente falhas: egoísmo, maldade e ambição. O pecado de Lúcia também não compromete sua aparência física, já que ela é inegavelmente bela, e sim sua saúde, também, como a beleza, relacionada ao corpo. Enquanto adoece, o que é fatal para seu destino, a qualidade de sua alma se revela através do amor. Assim como Rubí, ela é considerada a mulher mais bela, que seduz todos que a conhecem, mas essa beleza traz consigo características negativas. Lúcia é uma mulher fatal, inclusive para ela mesma. “- A mais bonita mulher do Rio de Janeiro e também a mais caprichosa e excêntrica. Ninguém a compreende.” (ALENCAR, p. 323)

Em relação à vaidade e à valorização extrema da beleza física, Rubí diz que não quer ter filhos para não estragar o corpo. Já Lúcia não acredita que seu corpo prostituído possa ou mereça gerar um filho, por isso morre antes de tê-lo.

Por ser irresistível, a *femme fatale* muitas vezes faz os homens reféns de suas vontades e depois os abandona. “La mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre. Hay hombres que mueren por ellas.” (BORNAY, 1995, p. 114) Então, essas mulheres podem causar imensos danos, inclusive a morte.

Rubí chega a transformar os homens em vítimas. Hector, seu marido, é a maior delas, já que tinha planejado se casar com a melhor amiga de Rubí, a quem amava, e alterou toda a sua vida por causa da sedução da protagonista, não sabendo que seu sentimento por ela não era correspondido. O “efeito fatal” da protagonista em Alejandro, seu verdadeiro amor, faz com que, mesmo depois de perceber que Rubí priorizava o dinheiro, não consiga deixar de amá-la. Lúcia também conquista o amor de Paulo, o único homem que desperta seus sentimentos puros, apesar de ele saber que ela é uma prostituta, o que causa sofrimento a ambos.

Em *Rubí* (2004), assim como em *Lucíola* (1862), os homens recebem conselhos dos amigos a respeito dessas mulheres: eles alertam para o fato de que elas são perigosas e amá-



las pode ser danoso. Os momentos felizes das protagonistas com seus amados são pouco duradouros, geralmente por alguma ação prejudicial delas.


Muitas vezes são consideradas fatais as mulheres independentes e fortes. Rubí prioriza seus objetivos e Lúcia também é ativa, apresenta vontades próprias, mas se submete a um homem por amor e respeito, seguindo os valores morais da época. Rubí utiliza seu corpo para sedução, mas por outro lado mantém o pudor em algumas situações, valorizando sua pureza. Ela busca não se encaixar no perfil de amante, pois seu objetivo é o casamento com um homem rico, no qual ela chega virgem. “En las telenovelas tradicionales, el matrimonio es presentado como objetivo de vida y fin último de la existencia femenina.”(VELA, 2004). Desta forma, a pureza é sinônimo de virtude da mujer. “Sólo las mujeres débiles o las villanas se entregan a encuentros apasionados sin ningún tipo de remordimiento”. (VELA, 2004, p. 2).

Vemos que muitas das características e valores morais de Rubí já estavam presentes em *Lucíola* (1862), que também mostra o amor como ápice da felicidade da mulher e a pureza como uma virtude extremamente estimada. Mas a protagonista não pode alcançar a felicidade por causa de suas ações impuras: o mais próximo que chega do casamento é jurar seu amor e devoção a Paulo momentos antes de sua morte, seu julgamento final.

Em relação à Rubí, podemos ver a valorização da pureza como uma manutenção dos valores familiares tradicionais, porém também existe a hipótese de que a personagem soubesse que se manter virgem era uma forma de fazer com que os homens não perdessem o interesse nela e estimassem seu caráter, conservando uma boa imagem.

El erotismo es un arma de doble filo: si la mujer sucumbe a su felicidad pasajera, gozará, pero luego será abandonada, porque ella realiza un proverbio de la moral y la sabiduría comunes: una mujer sensual es una madre poco confiable. Al mismo tiempo, si se niega a las fantasías y al juego erótico, la joven bella y pobre no sólo renuncia a la felicidad del instante sino también a un instrumento que puede auxiliarla en su objetivo de retener al hombre que merece por sus cualidades pero no por su origen. (SARLO, 1995, p. 120)

A partir desse trecho de Sarlo (1995) podemos refletir a respeito de que, no contexto dos melodramas, geralmente a mulher que deseja uma relação duradoura não deve se entregar ao erotismo, já que passaria ao homem a impressão de ser pouco confiável. Essa



característica é muito clara em *Lucíola* (1862), em que a protagonista é condenada por ser uma cortesã.

Podemos entender que em alguns pontos tanto Rubí quanto Lúcia se afastam da caracterização de mulher fatal, mantendo certo pudor em relação à sexualidade. Além disso, são capazes de amar, sentem culpa e sofrem por consequência de seus atos. Porém, mesmo mantendo alguns valores morais típicos da sociedade romântica do século XIX, Rubí está longe de representar a típica protagonista sofredora, rompendo a tradição das telenovelas mexicanas.

De acordo com Sarlo (1995), o fato de que mulheres como Lúcia e Rubí nunca tenham conseguido ser felizes se relaciona a uma questão moral.

Las razones de la felicidad y la desdicha pertenecen fundamentalmente al registro de la moral social. Tomemos algunos casos: la desviación sexual/la desviación por el lujo/la desviación por la envidia. (p. 116).


Busca-se mostrar então que sem o amor não se pode ser feliz. “En el imperio de los sentimientos, el logro de la felicidad exige un camino libre de otras pasiones ‘públicas’ que compitan con el amor.” (SARLO, 1995, p. 115)

Na telenovela, Rubí apresentou um perfil que transitava entre vilã e mocinha, deslocando maniqueísmos, o que é algo diferente na história das narrativas populares, como nos confirma Sarlo (1995):

En general, los personajes son presentados por la exacerbación de sus cualidades: las mujeres bellas son bellísimas; los generosos, puro desinterés; los ambiciosos, seres capaces de todo, e incluso los mediocres, total y absolutamente anodinos. La contradicción o la ambigüedad atraviesan muy raramente las superficies lisas de las almas y los cuerpos que pueblan esas narraciones. (p. 150)

Lúcia, como Rubí, concentra contradições, já que, apesar de ser uma prostituta, é a grande mocinha da história: suas atitudes são justificadas, mas a punição não deixa de ser categórica.

Rubí também é punida por seus atos, tendo um final moralizante. Na história em quadrinhos e no filme, ela morre, após pedir perdão, a exemplo do que acontece com Lúcia.



Na telenovela, produzida mais de quatro décadas depois da origem da história, além de voltar a ser pobre, ela também perde a beleza em um acidente.

Porém, Rubí, na telenovela, tinha alguma esperança de vingança, representada por sua sobrinha Fernanda, que aprendeu com ela a ser uma mulher fatal. Em *Lucíola* (1862), a irmã da protagonista, Ana, também muito parecida com ela, fica aos cuidados de Paulo após sua morte. Desta forma, em ambas as tramas, temos uma versão mais nova e mais pura das protagonistas, que de alguma forma continua suas histórias, enquanto as personagens principais saem de cena.

Essa é outra razão para considerarmos que a telenovela rompe estereótipos: a personagem Rubí não tem a mesma condenação fatal que na revista em quadrinhos e no filme, a morte, que igualmente é o final de Lúcia. Percebemos que no século XIX e inclusive no XX, a sobrevivência da protagonista não seria possível, graças:

[...] à visão romântica do amor e à rigidez da ordem social que não reconhece a possibilidade do arrependimento. No romance, a mulher prostituída estava revelada em toda sua baixeza e punida inequivocamente. Nada de conhecer o amor, nada de casamento de consolação ou de pôr no mundo um filho do pecado [...] (DE MARCO, 1986, p. 185)


O castigo de Lúcia, então, não poderia ser menos violento e irreversível.

Assim, em *Rubí* (2004), vemos que os estereótipos e maniqueísmos, tão comuns no melodrama, estão presentes, porém se encontram e desencontram em manifestações na mesma personagem. Apesar da diferença temporal, espacial e genérica, algo semelhante acontece em *Lucíola* (1862), obra na qual a protagonista encerra pureza e pecado.

Referências

ALENCAR, José de. *Lucíola*. São Paulo: Ática, Série Bom Livro, 1988.

BARBERO, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones*. México: Ediciones G. Gili, 1991.



BOLAÑOS SAMANO, Laura Maria. “La imagen de la mujer en las telenovelas mexicanas”. Monografia defendida e aprovada na Universidad Autonoma Metropolitana, 2003. Disponível em: <<http://148.206.53.231/tesiuami/UAMI10921.pdf>> Acesso em: 12 de novembro de 2009.

BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

CAMPEDELLI, Samira Youseff. *A telenovela*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*. São Paulo: Editora Livraria Martins, 1959.

CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2002.

COUTINHO, Afrânio (direção). *A literatura no Brasil. Era romântica*. São Paulo: Editora Global, 1997.

DE MARCO, Valéria. *O império da cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*. Martins Fontes, 1986.

LOPES, Maria Immacolata Vasallo de. (org.) *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

OCAMPO, Aurora M. (org) *Diccionario de escritores mexicanos*. México, UNAM, 2007. Disponível em: <<https://books.google.com.br>> Acesso em 31 de janeiro de 2015.

OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.



MEYER, Marlyse. *Folhetim, uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Editora Moderna, 1998.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 1999.

RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de papel: Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: Eduff, 1996.

RUBÍ. Diretor Carlos Taboada, México, 1971. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=cmhCxWGobXk>> Acesso em: 05 de fevereiro de 2015.

SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1995.

VELA, Diana. “Mujer de telenovela.” *Identidades*. Lima, edición n° 57, marzo, 2004.

Disponível em:<<http://www.elperuano.com.pe/identidades/57/generos.asp>> Acesso em: 26 de outubro de 2009.



**AS PERSONAGENS MACHADIANAS E AS GENTIS LEITORAS:
CONTRASTES NO *JORNAL DAS FAMÍLIAS***

Valdiney Valente Lobato de Castro (UFPA)¹


Resumo: Machado de Assis escreveu ininterruptamente para o *Jornal das Famílias* (1863-1878), periódico de Baptiste Louis Garnier destinado a auxiliar as mulheres leitoras em suas atividades de esposa e dona do lar. Esse requintado jornal, além de um apuro formal, caracterizava-se por trazer as novidades européias à corte, o que influenciou na excelente recepção. Apesar do tom moralizante, os contos machadianos saídos nessa folha vão além da mera representação da perfeita esposa dona do lar ou da mocinha ingênua casamenteira e contrastar as personagens dessas narrativas com a proposta do jornal é o tema deste estudo.

Palavras-chave: Machado de Assis; Conto; *Jornal das Famílias*

Se o XIX constituiu-se como o século em que as principais transformações políticas e sociais promoveram a identidade brasileira, o jornal foi o veículo que favoreceu e ajudou a consolidar essas mudanças. Na segunda metade desse século havia uma grande quantidade de folhas públicas com circulação na cidade do Rio de Janeiro e graças às estradas de ferro e ao navio a motor a comunicação com as províncias e com os outros países tornou-se mais célere, possibilitando o trânsito desses periódicos. Desde 1808 a então Cidade da Corte esteve mais próxima das influências estrangeiras respirando ares de capital européia e servindo de principal pólo cultural para o resto do país, por isso as notícias saídas nas gazetas da corte interessavam a todos os brasileiros que aguardavam ansiosamente a chegada das folhas da capital para embebedarem-se das novidades tanto brasileiras quanto estrangeiras divulgadas no suporte.

Por esse interesse entende-se a razão da grande quantidade de jornais cariocas: havia jornais específicos por área, como o de engenharia ou o de medicina, ou de um interesse dos leitores, como os de cunho político ou religioso, e ainda os destinados a um gênero exclusivo, como aqueles escritos para o público feminino. Entre esses há o *Jornal das Famílias* dedicado às mulheres leitoras, suporte que por dezesseis anos encantou as jovens e as senhoras da agitada capital carioca. Baptiste Louis Garnier, o proprietário do jornal, foi líder do comércio livreiro do Brasil por três décadas e, ao contrário de outras publicações, suas edições saíam com um grande cuidado para minimizar os erros tipográficos e mantendo rigidamente o prazo de entrega. Acrescenta-se esse apurado controle os contatos estabelecidos com as principais figuras da época e

¹ Graduado em Letras (UFPA), Mestre em Estudos Literários (UFPA). Contato: valdineyvalente@hotmail.com



desvenda-se a razão de seu sucesso: foi por meio de suas prensas que grande parte da literatura nacional chegou originalmente ao público leitor.


Sua relação com os periódicos teve início com a *Revista Popular* em 1859, publicação quinzenal com temas variados como política, economia, agricultura e literatura e um pequeno espaço reservado para os assuntos femininos: costurar e cozinhar. Apesar do pouco sucesso a boa receptividade do público principalmente dessa coluna incitam o dedicado francês a lançar a partir de janeiro de 1863 o *Jornal das Famílias* com periodicidade mensal e destinado exclusivamente às leitoras, o que se nota no primeiro editorial:

Mais do que nunca dobraremos os nossos zelos na escolha dos artigos que havemos de publicar, preferindo sempre os que mais importarem ao país, à economia doméstica, à instrução moral e recreativa, à higiene, numa palavra, ao recreio e utilidades das famílias. Literatura amena, algumas ilustrações, muitas gravuras, desenhos à aquarela coloridos, moldes de trabalhos de croché, bordados, lã, tapeçaria; figurinos de modas; peças de música inéditas; para o qual tem contratado os melhores artistas (JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1863)

Pela redação sugere-se que o novo jornal é uma continuação da *Revista Popular*, no entanto, há evidente distinção entre os dois. O primeiro era destinado a um público mais amplo enquanto o segundo é proposto especificamente para as mulheres leitoras; a periodicidade foi alterada e a organização das seções também, além da inserção de novos colaboradores e de novas seções. Curioso destacar que a *Revista Popular* tem temas variados e periodicidade quinzenal, sendo mais próximo dos aspectos de um jornal enquanto que o *Jornal das Famílias* refere-se a um público mais específico e tem periodicidade mensal, o que se aproxima mais do gênero revista. Ainda é preciso observar o novo jornal sendo anunciado como uma edição melhorada, isto porque, destina-se exclusivamente à formação familiar tendo um foco específico, distante da variedade temática do periódico anterior.

No recorte também já se anunciam os assuntos comuns no novo empreendimento: narrativas, poesias, culinária, higiene e moda, o que revela a *instrução moral* pretendida pelo jornal. Há ainda a ser considerada a referência feita às famílias e não especialmente à mulher, apesar dos assuntos serem claramente de interesse do público feminino.

Em 1864, com um ano de atividade, o periódico lança novo texto:



Um ano. (...) Envidamos todos os esforços, não nos poupamos a despesas e sacrifícios afim de dar aos leitores e sobretudo às gentis leitoras que se dignam dispensar conosco algumas horas e lançar os olhos às páginas que escrevemos, um volume nítido, variado, elegante, digno de ornar, pela amenidade de seus artigos, pela perfeição de seus desenhos, pelo fino de suas gravuras, pela delicadeza de sua impressão, as estantes dos literatos, os gabinetes dos artistas, e o perfumado camarim de nossas amáveis leitoras. Que cumprimos a missão a que nos comprometemos, prova-o o acolhimento em extremo lisonjeiro que recebemos do público, acolhimento que, a continuar, como esperamos, nos permitirá a realização de diversos melhoramentos que temos em mente, já na parte material, já na parte literária ou intelectual. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1864, p. 04)

O cuidado no tratamento do jornal elucida a razão de seu sucesso. Apesar de não haver condições de levantar a quantidade dos exemplares publicados, o texto revela a boa acolhida que o periódico teve e lança informações quanto às alterações a serem feitas nas seções das próximas edições.

O elegante jornal estruturado com: artigos amenos, desenhos perfeitos, gravuras finas e impressões delicadas projetam ideia de requinte e encanto, o que estabelece perfeita relação com os termos *gentis* e *amáveis*, presentes nos editoriais, compondo a imagem de passividade e obediência esperadas da mulher leitora.

Vale lembrar que a família de Garnier já tinha editora em Paris e com a introdução do navio a vapor, nas rotas do Atlântico Sul, a viagem para a Europa reduziu-se de 75 para 22 dias, garantindo que a publicação do novo periódico na capital francesa tivesse custos baratos e melhor qualidade de produção com no mínimo, cerca de 32 páginas ricamente ilustradas, imagens coloridas e formato in folio 8, além de possibilitar que a seção de moda apresentasse as últimas tendências da França

O público tinha grande interesse pelos produtos franceses e a demora não comprometia a entrega no prazo estipulado, isso porque o tempo entre a escritura dos textos até o recebimento pelos leitores, que durava mais de um mês, não envelhecia os temas veiculados, pois discutir os acontecimentos da atualidade não era o objetivo do jornal.

A preocupação com a moralização e com a instrução da mulher para ser boa esposa e mãe é a tônica do jornal que:

mesmo editado por homens, demonstra preocupação em satisfazer mesmo que sob a ótica masculina, aos anseios de suas leitoras. Elas não são informadas sobre as conquistas alcançadas pela mulher em todo o mundo, mas são retratadas pela iconografia e pelas cartas de redação como efetivadas leitoras, que precisam ser educadas para dar ordens às criadas, que desejam ser informadas sobre as últimas tendências da moda de Paris e que precisam ler literatura para se distrair e para aprender com os sucessos e fracassos das protagonistas das narrativas. Enfim lendo e se informado, seriam melhores mães e esposas. (PINHEIRO, 2002, p. 98)

Esse intento estava presente na própria capa do jornal, que, durante seus dezesseis anos de existência manteve a mesma ilustração: uma mulher sentada, em meios a utensílios de costura, muito à vontade, com os olhos atentos em sua tarefa, como ilustra a capa de 1864 e a de 1878, sendo que esta última tem os endereços (no Brasil e na França) para a correspondência, a ampliação da ilustração com detalhes da rica casa da mulher e o contorno com desenho bem trabalhado.



Fonte: *Jornal das Famílias* (janeiro de 1864 e janeiro de 1878)

Alexandra Pinheiro adverte quanto à ilustração da capa: “No *Jornal das Famílias*, apesar de a capa mostrar, mês após mês, uma mulher costurando, a iconografia que ornamenta as seções tem poucas imagens que remetem ao trabalho manual.” (2002, p. 67).

Na sua maioria, as ilustrações apresentavam a mulher lendo para a família ou passeando com uma amiga ou, ainda, cercada por crianças. São imagens muito bem cuidadas, com mulheres geralmente brancas, ricamente vestidas, em ambientes, na sua maioria, claramente burgueses.


Em todas as imagens elas aparecem muito tranquilas, dominando perfeitamente a cena, como preparadas para a situação social que lhes cabia, com postura invejável, olhar sempre muito terno e impecavelmente vestidas. O cuidado com a ilustração, seguramente um dos atrativos do jornal, pode ser percebido nas imagens que seguem:



Fonte: *Jornal das Famílias* (novembro e dezembro de 1869)

A rica ilustração de novembro revela a mulher leitora, com o livro em sua mão. Em muitas imagens o volume é utilizado como mero ornamento, assim como os objetos de costura, representando algo comum no dia a dia da mulher. A ilustração de dezembro pertence a última página do jornal, da seção de modas. Nela, a posição da mulher que segura a menina sugere o papel da mãe ao apresentar sua filha à sociedade.

Quanto às seções do periódico, Maria Helena Câmara Bastos, ao estudar o periódico, assegura que ao todo foram 59 colaboradores divulgados. Dentre esses, há destaque para Paulina Philadelphia, Victoria Colona e Maria Inagcia Magna, mulheres



colaboradoras em seções como Anedotas, Poesia, Mosaico e Economia Doméstica. A presença delas, além de reforçar a ideia de ser um jornal bem aceito pelas mulheres, é necessária para tratar de temas cruciais para ensinar a mulher a coordenar as atividades do lar. O número de escritoras é pequeno:


(...) na seção *novelas e romances*, entre setenta e um colaboradores, com um total de 252 títulos, encontram-se apenas cinco mulheres com 18 títulos, isto é, 6% e 7% respectivamente das colaborações totais. Na seção *poesias* em um total de 88 colaboradores com 187 poesias o grupo feminino é um pouco mais representativo: sete poetisas (8%) com 15 poesias (8%), sendo 9 de uma só autora – Honorata Minelvina. (BASTOS, 2002, p. 182)

Entre as seções do jornal havia algumas fixas e outras que foram, ao longo dos anos, sendo modificadas. Quatro seções se mantiveram presentes em todas as edições publicadas: “Romances e Novelas”, “Mosaico e Anedotas”, “Poesias” e “Modas e trabalhos”. Entre essas, as duas que mais faziam sucesso eram “Romances e Novelas”, que abria o jornal e “Modas e trabalhos”, a última seção que era acompanhada por um suplemento de moldes.

A seção “Economia Doméstica” tratava exatamente da preparação para a mulher que iria administrar o lar. Nessa seção, iniciada em 1865, há receitas culinárias, dicas para tomar cuidados e economizar na cozinha, noções de etiquetas, remédios caseiros, informações quanto à higiene necessária em um lar, enfim todas as lições importantes para uma boa dona de casa. Também com teor moralizante, a seção “Mosaico e Anedotas”, nos quatro anos iniciais, abordava temas variados: conselhos de beleza, de economia doméstica, anedotas, considerações sobre educação. Esses temas tinham, portanto, a função de amenizar as preocupações causadas pelo dia a dia.

No editorial de outubro de 1874, o jornal sintetiza a importância das suas seções:

Recrear suas leitoras com poesias e variados artigos de mero interesse literário, não é missão exclusiva do Jornal das Famílias. Além deste propósito, que por certo não deixa de ser digno de toda a solicitude da parte de sua redação, tem o nosso jornal por timbre e dever instruir o sexo, cujas graças naturais por sem dúvida se centuplicam, quando realçadas pelo brilhantismo de uma educação esclarecida. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, outubro de 1874)




Ao mesmo tempo em que se propõe uma leitura fácil e agradável, também se apresenta instrução às leitoras. Esta última proposta, por muitas vezes, esteve atrelada à ideia de ensinar às mulheres a cuidar de suas casas, tratar adequadamente de seus maridos e educar seus filhos, o que também foi tema de muitas das narrativas publicadas na seção “Romances e Novellas”, a primeira do periódico e presente em todos os números. Os colaboradores dessa seção eram, em geral, muito conhecidos do público: Augusto Emílio Zaluar, poeta português e tradutor, que escreveu vários textos para jornais diversos e prefácios famosos; Augusto Fausto de Souza, bacharel em ciências físicas, militar, historiador e político brasileiro; Caetano Filgueiras, político brasileiro, presidente da província de Goiás e também Joaquim Manuel de Macedo. No entanto, das 223 narrativas publicadas no *Jornal das Famílias*, 86 são de autoria de Machado de Assis que utilizou diferentes pseudônimos: Job, Máximo, Max, Camilo da Anunciação, Marco Aurélio, Victor de Paula, Lara, X, Otto, entre outros. Significa que mais de trinta por cento dos textos publicados são de autoria do Bruxo do Cosme Velho.

O primeiro conto do autor, publicado nesse folhetim, foi “Frei Simão”, em junho de 1864 e o último, “Dívida extinta”, saiu em novembro e dezembro de 1878. Assim, os textos machadianos estão presentes em todos os anos e em quase todos os meses do periódico, acompanhando todo o percurso do jornal; em algumas edições até três narrativas do autor foram publicadas simultaneamente.

Como Machado de Assis tinha plena consciência das leitoras do *Jornal das Famílias* é evidente que a composição de suas personagens femininas não ocorreu ingenuamente, por isso ao invés de apresentar histórias apenas amenas como os demais colaboradores do periódico, suas narrativas possibilitam a reflexão.

É verdade que o tom moralizante percorre em seus textos, mas o leitor astuto percebe a complexidades das personagens machadianas por revelarem muito mais do que fragilidade e submissão, comum às damas retratadas nas diversas seções do jornal. Vale lembrar as dicas, no periódico, de como as donas de casa devem se relacionar com seus maridos, tratar os empregados, fazer receitas, vestirem-se adequadamente enfim, de como cumprirem seu papel de esposa e mãe.

As personagens de Machado de Assis são afortunadas financeiramente, mas o tema que dá mote aos contos vai muito além das amenidades retratadas no periódico: as mulheres dos seus contos oferecem complicação mais acentuada, seus comportamentos




e discursos contêm arestas, dilemas, ambiguidades. Isso não evidencia uma oposição frontal contra o poder que as figuras masculinas de então detinham, mas revelam-se como mecanismos de romper sutilmente com o papel que lhes era destinado.

As mulheres que aceitam passivamente seu destino são desafortunadas ou pela morte ou pela infelicidade. As diversas etapas presentes nas narrativas mostram a corrosão da idealização do casamento romântico ao revelar os desequilíbrios possíveis de ocorrer antes, durante ou depois que o matrimônio se realiza. Ao contrastar essas mulheres às gentis leitoras *do Jornal das Famílias* é possível entender o porquê dos textos de Machado de Assis terem feito tanto sucesso: ao contrário das demais seções do jornal que banalizavam a inteligência das leitoras, os contos do autor ofereciam complicações necessárias para empolgar uma boa leitura.

Ressalte-se que o interesse pelo tema não é o único motivo do sucesso do autor, mas também a genialidade com que construía suas narrativas. Para o sucesso dessa técnica o narrador é um elemento que não pode ser esquecido: é ele o responsável em conduzir o leitor, a fim de abrir algumas portas e fechar outras para construir as impressões que espera causar. Não é um elemento confiável que conduz o leitor pela história, ao contrário, muitas vezes é capaz de abandoná-lo ou enganá-lo, através do jogo estabelecido entre o narrador, o autor e o leitor, o que permite à leitura ganhar mais de uma interpretação por meio do que se esconde ou se revela no texto.

Por mais que as narrativas tenham sido escritas para um jornal moralizante há, desse modo, elementos que enriquecem a ficção ao trazer novas possibilidades de análise e tirar o leitor da zona de conforto a partir de reflexões mais profundas. As histórias satisfazem tanto o leitor tradicional, oferecendo a ele uma história com fundo moralizante, quanto o leitor mais atento, que ao ler nas entrelinhas do texto, percebe possibilidades de ruptura nas narrativas aparentemente tradicionais. No entanto, essa reflexão não pode ser entendida como uma condução do leitor a uma concepção que se quer defender, ao contrário, é uma problematização do comportamento humano e a reflexão é a proposta, sem que seja dada uma resposta às questões levantadas.

Essas personagens muitas vezes preferem abandonar seu interesse pessoal para atender o que apregoa a sociedade patriarcal, por isso o subterfúgio, o silêncio e a resignação funcionam como estratégias para expressar seus anseios e vontades. Desse modo, o texto não apresenta apenas a obediência aos ditames da elite social, mas




possibilita perceber a força dos desejos íntimos e a impossibilidade de se acreditar que as aparências sociais, aquilo que Machado denomina de alma exterior, fossem capazes de condicionar definitivamente a pessoa moral.

Atente-se que o autor não pretende implodir a ordem social propondo uma revolução, mas sim uma sutil ruptura em relação aos modelos anteriores. Com isso, ao dar complexidade às personagens, ele mostra como o discurso do jornal, que tenta dar conta de um comportamento de uma parcela da burguesia, cria também fendas. A complexidade da figura feminina impossibilita que ela seja contida nos valores defendidos pelo periódico, mas o escritor faz isso de modo muito discreto, velado; é preciso ler nas entrelinhas para perceber essas arestas.

Para o leitor resta a impressão de que algo está em desequilíbrio, como se houvesse algo a mais do que a obediência e a passividade, ou que há algo nas aparências digno de atenção. A desarmonia é percebida em traços quase imperceptíveis espalhados pelo texto, por isso não se pode afirmar que as personagens sejam subversivas ou insubmissas, mas que a sua adequação ao padrão moral é problemática: quando elas aderem à moralidade sofrem com isso, o que pode ser entendido como uma crítica do autor.

A leitura atenta dos contos pode ampliar essa compreensão: nas 89 narrativas apresentadas no *Jornal das Famílias*, a representação do casamento como um enlace fruto de um amor desinteressado de aspectos sociais e materiais e idealizado, como desfila pelas obras de Macedo e Alencar, raramente aparece. Somente nos contos “O anjo das donzelas”, “Linha reta e linha curva”, “Felicidade pelo casamento”, “A pianista”, “Astúcias de um marido”, “Possível e impossível”, “Não é mel para a boca de asno”, “Quinhentos contos”, “A parasita azul”, “Uma águia sem asas”, “Ernesto de tal”, “Quem desdenha”, “Almas Agradecidas”, “A última receita”, “História de uma fita azul” e “Longe dos olhos” a representação do amor e do casamento parece seguir a ideologia do jornal.

Nos demais, muitas vezes, os enlaces são desenhados como uma mera aceitação de um papel social do qual é impossível fugir, como se lê em “Fernando e Fernanda”, “Onda”, “Aurora sem dia”, “O último dia de um poeta”, “Carolina”, “História de uma lágrima”, “O caminho de damasco”, “Nem uma nem outra”, “Um homem superior”, “A menina dos olhos pardos”, “Onze anos depois”, “O passado, passado” e “D. Mônica”.




E a infidelidade, também distante do que apregoam as sessões dos jornais, está presente tanto do homem em “Carlota e Hortência”, “O relógio de ouro” e “Casada e viúva”, quanto da esposa como na narrativa “Confissões de uma viúva moça”, que agitou os leitores oitocentistas com a traição de Eugênia; ou em “Antonia”, onde a personagem já é introduzida como dissimulada; ou ainda em “Antes que cases”, história em que Alfredo descobre que sua esposa Angela, diante da falência iminente, reconstrói a riqueza do casal, por meio de um adultério.

Como se as traições não fossem um artifício suficiente para se opor à instrução casamenteira das gentis leitoras, os casamentos por interesse também abundam no periódico. É o que ocorre, por exemplo, em “O segredo de Augusta”, em que Vasconcelos pretende casar a filha Adelaide com Gomes, pois está falido e pretende beneficiar-se com o consórcio. Também em “Luiz Soares”, o personagem homônimo pretende casar com Adelaide para usufruir dos 300 contos da herança da preterida esposa. Do mesmo modo, Helena, na narrativa “Quinhentos contos”, percebe que Luís e Carlos estão interessados apenas em sua fortuna.

Na maior parte das narrativas em que esses noivos ambiciosos aparecem, o alvo não são as ingênuas e ricas mocinhas casadoiras, mas sim as viúvas. Se há uma personagem que é comum nos contos machadianos, além dos jovens estudantes, são as belas e afortunadas viúvas. Quase como em um ensaio para a jovem viúva Fidélia, de *Memorial de Aires*, essas mulheres surgem na narrativa como uma saída para os jovens desafortunados, pois possuem além de beleza, juventude e educação primorosa, uma grande fortuna capaz de liquidar todos os problemas financeiros dos aspirantes as suas mãos. Serve de exemplo o conto “To be or not to be”, em que André espera ascender socialmente por meio do casamento com a viúva Claudia, mas tem seus planos fracassados quando ela o dispensa.

No entanto, nem todos os contos publicados no periódico tratam dos enlaces amorosos. O conto “Virginus”, por exemplo, publicado em 1864, trata de um crime: o narrador é advogado e tem a tarefa de auxiliar Julião, que assassinou a própria filha, Elisa, para defendê-la de Carlos, que queria desonrá-la. O desejo sexual, o que é incomum nas obras de Machado, aparece ainda no conto “O pai”, de 1866, em que Valentim promete casamento a Emília, mas, depois que a despuçela, foge. Como solução para a complicação, o pai de Valentim torna-se amigo do pai de Emília e, por



isso, obriga o tratante a casar com a desvirginada noiva, que lhe desagradava devido à sua origem inferior.

Assim, é possível compreender que grande parte dos textos machadianos publicados no jornal do Garnier vai além da moralidade e da instrução matrimonial, objetivos do periódico espalhados nas diversas seções. Uma leitura atenta dos contos, na ordem cronológica em que foram escritos, desnuda uma progressiva e acelerada mudança na produção do autor. Os contos saídos a partir de 1868, já com dez anos de experiência e com cerca de trinta contos já produzidos, parecem revelar o quanto o autor se lança por diversas saídas tanto rompendo com o tema do casamento quanto dando outras nuances a esse mesmo tema. Datam dessa época, por exemplo, “O Anjo Rafael”, de 1869; e de 1870: “A vida eterna”, “O capitão Mendonça”, “O rei dos caiporas” e “Aurora sem dia”. Em 1871, além de “Mariana” e “O caminho de Damasco”, publicou ainda “Aires e Vergueiro”, mostrando um narrador que esconde do leitor até as últimas linhas a traição de Carlota; “A felicidade”, que mostra Mendonça, que parece não acreditar no amor súbito. E ainda: “Almas Agradecidas”, com a ironia no final do texto ressaltando a mágoa que ficou entre dois cavalheiros por ambos amarem Cecília: “Foram amigos até a morte, posto que Oliveira não frequentasse a casa de Magalhães”. Essas experimentações, ao longo dos anos, se acirram sem abandonar em alguns textos o tema do casamento, mas encontrando outras maneiras de representá-lo.

Referências

BASTOS, Maria Helena Câmara. Leituras das Famílias Brasileiras no Século XIX: o Jornal das Famílias (1863-1878). In: **Revista Portuguesa de Educação**, Portugal: Universidade do Minho, 2002.

JORNAL DAS FAMÍLIAS, Rio de Janeiro, 1863-1878

PINHEIRO, Alexandra Santos. **Revista Popular (1859-1862) e Jornal das Famílias (1863-1878): Dois empreendimentos de Garnier** (Dissertação de Mestrado) Assis: UNESP, 2002.

TEORIA LITERÁRIA DEPOIS DA ESTÉTICA DE ADORNO

Matheus de Brito (Unicamp – CIEC/UC)¹

Resumo: A ausência de parâmetros para efetuar juízos seguros não raro celebra-se de forma precipitada nos estudos literários. Um vago entusiasmo habita em torno da “*theory*”. Configurado segundo interesses particulares, a delimitação e estabilização do conhecimento disciplinar sucumbiram à impossibilidade de escapar aos “jogos de linguagem”, à vacuidade imanente às proposições, etc. – os des- e correlatos pós- que se conjugaram para novamente dar cabo do projeto “iluminista” de Humanidade. Conforme certas vozes, porém, sua impotência efetiva e sua inconsistência são a *felix culpa* da teoria. Há crise, há saída? Nosso trabalho aborda algumas questões da discussão e delineia, junto à obra de Theodor Adorno, outra forma de pensá-las.


Palavras-chave: Teoria literária; Crise das Humanidades; Estética.

Para Fabio A. Durão, com alguns shibboleths

Eu gostaria de começar pelo título de meu trabalho. Algo nele parece mal formulado. Aparentemente, tratar-se-ia do desenvolvimento disciplinar da Teoria Literária ou no contexto posterior ou sob influência da obra póstuma *Teoria Estética* de Theodor Adorno. O primeiro não tem grande relevância aqui, e quanto a essa influência, não se pode dizer que existiu. O título ainda sugere uma *teoria* hoje desenvolvida conforme uma linha “adorniana”, entre aspas, uma forma de teoria crítica já algo distante das atuais discussões do Instituto para Pesquisa Social em Frankfurt, e desenvolvida a passos lentos e confusos no contexto das traduções e aplicações de Adorno. *Estética* nesse sentido referir-se-ia às considerações de Adorno sobre arte e especialmente literatura, já não se restringindo ao texto da *Teoria Estética*. Nesse outro sentido, também o nosso contexto não conhece senão umas quantas vozes no deserto.

É preciso insistir na distinção: uma coisa é a *crítica literária* como atividade judicativa no interior de um sistema literário específico, outra coisa é a *teoria* como instância reguladora ou reflexiva das condições desse sistema. Enquanto *campo discursivo*, a teoria contemporânea nasce da disciplina acadêmica da Teoria Literária e está intimamente associada ao desenvolvimento de *teorias particulares* – ou seja, modelos explicativos – do fenômeno literário e outras práticas culturais, mormente linguisticamente mediadas. Seria possível, de qualquer modo, reconstruir uma espécie de

¹ Licenciado em Português (Universidade de Coimbra), Doutor em Teoria Literária (Universidade de Coimbra, em cotutela na Universidade Estadual de Campinas), membro do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos (CIEC/UC), atualmente realizando investigação pós-doutoral no IEL/Unicamp. Contato: <http://coimbra.academia.edu/MatheusdeBrito>



comentário a problemas de teoria literária por via da obra de Adorno. Para isso, primeiro temos de reconhecer alguma afinidade entre o atual campo discursivo da teoria e sua obra, já datada em cinco décadas. De seguida, seria preciso enfatizar os pontos em que o pensamento de Adorno poderia intervir de modo produtivo, e conforme o seu grau de necessidade. Por fim, essas condições e intervenções carecem de uma justificação, que aqui se deve delinear como o problema dos propósitos cognitivos, que determinam a validade dos estudos literários. Esses três temas organizam minha comunicação.

Uma afinidade

Não é possível, nesse espaço, oferecer um retrato completo dessas instituições assombradas que são as Humanidades e os estudos literários. Se quisermos ter um instantâneo do assunto, porém, podemos olhar o *topos* da crise: o mundo está a acabar-se, as pessoas já não leem, ninguém se importa com a literatura, fim/morte da arte (agora na *tv* a cores), etc. Esse discurso subscreve o valor autoevidente e positivo, progressista, moralmente bom e democrático por natureza das instituições culturais burguesas. Mesmo quando essas instituições são questionadas, no mais das vezes só o são em nome de uma abonação daquilo que lhes ficaria às margens, não contemplado por sua promessa: de um lado ficam os defensores da *grande cultura* com cheirinho a naftalina, do outro, aqueles que a tal modo creem na mais-valia do lexema *cultura* que precisam projetá-lo novamente em produtos periféricos relativamente ao *cânone*.

Desde que os media de massa colonizaram a instituição decadente da vida privada, a palavra de ordem é a “representação”, entendendo-se com isso a participação política ou reconhecimento pelo discurso vigente. Pese que a socialização formal dos excluídos tenha um correlato jurídico-político essencial para a distribuição de justiça social por parte do Estado, imaginar a literatura como discurso hegemônico parece uma piada, e aliás uma piada de mau gosto. É uma politização histórica iníqua opor Machado de Assis à cultura de massas ou José de Alencar a Tati Quebra-Barraco, como se esse gesto fosse magicamente transformar as condições objetivas da população que vive à margem das garantias de dignidade, sem as quais nem mesmo a mais ingênua ideia de literatura é pensável. Aliás, perante as quais a ideia de literatura é simplesmente abominável. Nada confirma mais o que há de nocivo na ideia de *cânone* do que a concepção patrimonialista de cultura que provoca as exigências por sua ampliação. É muitas vezes a essa pacificação das classes, a essa reconciliação compulsória entre as instituições que espoliam os

homens e os próprios, que o discurso sobre a exclusão serve – e no entanto há que se salvaguardar aquilo que há de legítimo nessas exigências.

Para pensar um pouco sobre a (em certa medida inelutável) choldrabortra teórico-discursiva das Letras, trago aqui uma imagem datada do início dos anos 1970, uma de várias manifestações de outro *topos* muito interessante, hoje incorporado à anticrise:

A literatura torna-se uma justificação para o fim da hiperactividade [*sic*] interpretativa. A inexauribilidade torna-se uma justificação para cada nova geração de *scholars* literários que ganham o seu pão quotidiano com a emergência de novas interpretações (*apud* AGUIAR E SILVA, 1999, p. 37).


O Professor Mecklenburg aí exprime – ele, se se tratar de Norbert Mecklenburg, então um jovem *scholar* – mais do que uma recusa à aparente desqualificação da atividade interpretativa pelo arrasamento, em curso nos anos 1960 e 70, das tradicionais fronteiras que determinavam sua validade. O que parece ser um comentário chistoso às modas teóricas emergentes² ganha sério valor de verdade quando pensamos que esse *topos* do ganha-pão é quase uma década depois retomado por Siegfried Schmidt, da Ciência da Literatura Empírica e da revista *Poetics* (Holanda), ao referir-se à interpretação como atividade central no mercado acadêmico e como “vaca sagrada” (1983), além de ser continuado por Hans Gumbrecht, que dirá que a singular causa para a sobrevivência dos estudos literários é a inconsistência das suas premissas disciplinares (2007).

Aguiar e Silva oferece uma figura com contornos mais precisos:

A proliferação de métodos e de modelos teórico-críticos, o relativismo e o cepticismo que têm erodido internamente os estudos literários, o *topos* obsidante do «declínio» e da «morte» da literatura, a má consciência acerca da relevância social e escolar do ensino da literatura, mas também um dogmático aristocratismo que se compraz em bizantinas análises formalistas ou que eruditamente se refugia num historicismo míope, têm contribuído sem dúvida para descredibilizar aquele ensino (2010, p. 49–50).

Com efeito, o que o peçonhento *topos* do ganha-pão não diz é do reestabelecimento e início de ampliação da Universidade europeia no pós-guerra (RÜEGG, 2011), que se dá

² De uma perspectiva cronológica estrita, a disciplina de Teoria Literária tem três importantes momentos: sua delimitação no Entreguerras, sua institucionalização na Universidade do pós-Guerra, e sua fragmentação nos anos 80, que marca o processo iniciado nos anos 1960 com o “(pós-)estruturalismo”.




com o ingresso massivo de jovens que não tinham uma formação prévia relativamente à cultura erudita, senão limitada ao discurso oficial do Estado. É sobretudo com seu processo de *democratização*, que começa pelos anos 1960, que a instabilidade discursiva se fixa nas Humanidades – não, porém, como algo a ser teoricamente discutido, mas reduzindo a teoria ora a instrumento de reivindicações ora a nicho.

Enquanto um retrato a correr em paralelo do contexto em que Adorno concebeu os textos maiores da *Dialética Negativa* e *Teoria Estética*³, tudo isso nos é bem próximo: uma instabilidade de coordenadas cognitivas ou epistêmicas e, por conseguinte, uma série de impasses judicativos, de uma maneira descompassada associados a um curso acelerado de transformações do espaço acadêmico, cuja pregão democrático serve a obscuros imperativos sociopolíticos e econômicos. Eu não poderia aqui justificar, mas posso sumarizar o que elaborei na tese doutoral: uma epistemologia insuficiente para dar conta da complexidade dos fenômenos culturais é subsidiada por uma metodologia que deposita sua credibilidade na autocorroboação. Isso gera a dificuldade de estabelecer o objeto e a natureza específica do saber humanístico e literário, e daí a consequente circularidade dos meios por suposto adequados para a tarefa. Tudo é enfim ocultado sob uma pedagogia compensatória, que faz da literatura uma terapia coletiva.

A versão propriamente epistemológica da crise diz respeito à natureza do saber dos estudos literários, que se talha conforme as necessidades sociais ou interesses a que corresponde. Procurar uma resposta não implica associar uma utilidade imediata às obras literárias, ou torná-las em instrumentos para disputas sociais, mas pensar um regime de saber coerente com seu lugar institucional. O problema não é tanto a concepção “em si” de literatura, mas as condições de seu estudo. Essas condições passam pelos pilares da “objetividade” da literatura, outrora balizados por figuras como o autor, o texto em si, etc. A moda teórica depende da pulverização discursiva dessas categorias, sem o que o vendedor de ideias prontas-para-vestir não pode servir o cliente. Embora a comercialização de Adorno seja menor, por exemplo, que a de Bakhtin, Derrida ou Benjamin, é óbvio que não está a salvo desse tipo de aplicação instrumental. Nada escapa a essa condição objetiva da reprodução das instituições, que se instala no âmago da

³ De modo mais específico: trata-se da participação ativa do filósofo nas reformas universitárias da Alemanha Ocidental e das questões relativamente às práticas artísticas no pós-guerra. Aqui reporto ao trabalho doutoral em curso de Raquel Patriota, que aborda as condições socioculturais que, no regresso do exílio americano, determinaram de modo concreto novas investidas do pensamento de Adorno.



atividade de produção de saber – a redução do pensamento a *método*, a atalho.


A problemática

A ideia de *crise*, no fundo, alimenta a possibilidade de transformação dos catálogos descritivos das Humanidades. É uma figura discursiva cuja finalidade parece ser a de, por vezes, aproximar *conhecimento* e *experiência social*. Na parte final desse trabalho pretendo considerar alguns sentidos em que isso é necessário. Por ora vou apenas indicar ao menos três pontos em que a obra de Adorno pode cooperar com o processo, que parece estar em curso, senão urgência, de reavaliação de premissas disciplinares.

Adorno produz um diagnóstico da contemporânea *experiência* como sendo limitada por uma espécie de nominalismo epistemológico, derivado da incapacidade do sujeito refletir sobre a natureza objetiva das suas próprias condições. Ele a isso se refere como *figura da consciência limitada*:

a consciência assumiu a figura do individualismo burguês, que, sendo a consciência individual por sua parte mediada pelo universal, toma-lhe como algo derradeiro e por isso atribui o mesmo direito às opiniões dos indivíduos afinal particulares, como se não houvesse nenhum critério de sua verdade. (ADORNO, 2009, p. 38. Com modificações.)

Trata-se da gênese do *relativismo*. A sua crítica visava repensar as coordenadas objetivas das relações entre os artefatos culturais e o sistema social, sem no entanto excluir ou hipertrofiar a mediação do sujeito. Que hoje um juízo esteja sempre e quase espontaneamente obrigado a reconhecer seu “lugar de fala”, por exemplo, comunica antes a naturalização da impotência vivida pelos indivíduos do que o reconhecimento de caráter emancipatório. Ainda que nalgumas circunstâncias seja eticamente motivada, essa ressalva tem um pressuposto epistemológico danoso, na medida em faz passar por autorreflexão o que não é mais do que uma limitação exterior, que a um só tempo (a) assume que “saber” é uma certa capacidade ou vantagem de experienciar os fenômenos e (b) e remete a validade dessa imediatidade a um bojo prévio, a que o indivíduo se imagina vinculado. Não existe gesto reflexivo aí, mas adesão. Embora seu conteúdo fórico seja aparentemente diferente, enunciados como “eu como especialista” (“filósofo, poeta, torcedor do Barcelona”) no contexto de reivindicações de qualquer mais-valia ao tratar de dado assunto são idênticas em sua legitimação das coordenadas sagradas do sistema. Dizem, no seu conteúdo enunciativo: “vocês não-especialistas não estão autorizados” – e



então: “ninguém aqui deve falar sem a autorização do Todo, cuja graça eu, como submisso especialista, alcancei.”


A seguir Adorno, é a debilitação sistemática do pensamento que nos força a remeter condições específicas de interdependência, como “eu enquanto tal”. No texto que escreve com Horkheimer:

A cultura converteu-se totalmente numa mercadoria, difundida como uma informação, sem penetrar nos indivíduos dela informados. O pensamento perde o fôlego e limita-se à apreensão do factual isolado. Rejeitam-se as relações conceituais porque são um esforço incômodo e inútil. O aspecto evolutivo do pensamento, e tudo o que é genético e intensivo nele, é esquecido e nivelado ao imediatamente presente, ao extensivo.(ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 184)

Para se pensar um pouco: o tom de crise de Adorno é o mesmo que o de Mecklenburg, com efeito, mas a motivação é radicalmente outra. Mecklenburg *era* um jovem *acadêmico*, como sublinhei, e talvez ele mesmo buscasse distinguir-se da “vulgarização” da atividade teórico-crítica. O que Adorno e Horkheimer em parte queriam era resgatar à ideia de cultura o seu sentido “formativo” forte, não sendo outro o sentido de sua crítica à noção de cultura como conjunto de objetos. Com efeito é uma posição nostálgica, mais do que simplesmente elitista como se lhes de praxe reputa, exigir o retorno de uma dimensão ética aos artefatos culturais. Mas a nostalgia resguarda do cinismo inerente à relativização de perspectivas, da ideologia da tolerância, da má-fé da complacência.

O segundo ponto diz respeito à recusa a conferir autonomia às concepções de objetividade e validade do saber, e mesmo aos objetos teóricos. Com isso, Adorno se afasta de uma compreensão residual de um “jogo da linguagem” ou encadeamento de formas artísticas e sistemas discursivos pairando enfaticamente sobre as cabeças humanas. A maior implicação dessa indissolubilidade do sujeito é a reintrodução do mesmo tema ético no cerne da epistemologia, e, por conseguinte, nos modelos críticos⁴. Nesse sentido, Adorno pronuncia, contra a típica redução do sujeito a um fator operacional do processo de comunicação, uma palavra de ordem de especial importância para as Humanidades: *é preciso de mais, não de menos sujeito* (2009, p. 42).

⁴ Talvez seja melhor falar em *modelos* e em *práticas modelares* do que insistir na metáfora gasta da “metodologia”, em se tratando de Adorno e das Letras. De resto, as tentativas de esboçar “métodos científicos” limitam-se a atividades bem afastadas da *liberdade para a crítica* característica da versão liberal-democrática das Humanidades.




O correlato metodológico desse empenhamento é o (variado) bordão da *não-identidade*, categoria que mantém uma tensão com o princípio lógico da identidade. A não-identidade seria aquilo em que a coisa escapa às categorias fechadas do método – não é uma propriedade, mas um aspecto de sua relação com o sujeito.

o conhecimento do não-idêntico também está presente no fato de que justamente ele identifica, mais e de maneira diversa da maneira do pensamento da identidade. Ele quer dizer o que algo é, enquanto o pensamento da identidade diz sob o que algo cai, do que ele é um exemplar ou representante, ou seja, aquilo que ele mesmo não é. (...) A *hybris* consiste em querer que a identidade seja, que a coisa corresponda em si a seu conceito (...) Já no simples juízo identificador, um elemento utópico se associa ao elemento pragmático, dominador da natureza. "X" deve ser aquilo que ele ainda não é. Uma tal esperança articula-se de maneira contraditória com aquilo em que a forma da identidade predicativa é rompida. (ADORNO, 2009, p. 130)

Na medida em que se obriga a referir-se a um outro – às categorias da teoria ou mesmo ao próprio Adorno – o sujeito capitula desse momento particular. Em contrapartida, o modo específico como o filósofo considera o funcionamento das faculdades e a dimensão ética do pensamento teórico não autoriza a reivindicação de autossuficiência de juízos subjetivos individuais, mas antes preconiza sua incompletude radical. É esse o sentido da aspiração à identidade, que se torna perceptível através das próprias limitações da identificação. A operação aí parece algo como a conhecida *différence* derridiana. Adorno e Derrida divergem, se entendi adequadamente o segundo, no *locus* desse registro: para Derrida, na senda de Heidegger, essa seria uma propriedade inerente ao sistema, a “diferença ontológica” que é constitutiva da relação entre *Ser* e *ente*; esse é um empenho “metafísico” derradeiro que Adorno evita ao situar o problema da negatividade como algo social, materialmente radicado, e não fruto do puro conceito (2009, p. 34, 150–151, 160 *et pas.*). Por isso a não-identidade parece ser uma aposta ética e não se pode confundir com nenhuma assombração misteriosa vinda de algum aquém ou além ontoteológico.

A centralidade e a formulação do seu conceito de *experiência*, por fim, cauciona contra essa estabilização de categorias na forma de uma metalinguagem, de um catálogo descritivo que correspondesse a propriedades objetivas discretas e em nome das quais sacrificar a espontaneidade do objeto. O problema é que *definições* são construtos que obedecem a regras pré-fixadas; *conceitos* seriam dotados de uma carga pragmática, não




completamente determinável no campo semântico. A distinção diz respeito, por exemplo, à intransponibilidade da linguística na literatura (DE BRITO, 2015), apesar das importações terminológicas e reduções a que nos habituamos (e.g. “literatura é arte da linguagem”). O fechamento operacional das definições, se é um ganho para o propósito para o qual são formuladas, é uma limitação da *experiência* própria à coisa. Entretanto, o movimento das categorias se entende como um certo realismo do *conceito*: os conceitos surgem de modo empiricamente motivado, transformam-se e ganham consistência através de seus usos, modificam intimamente tanto a coisa conceituada como as próprias relações entre os conceitos que lhes são anteriores, e por fim – tal como as coisas – perdem sua validade e relevância.

A aparente dificuldade da teoria literária pós-Adorno estará em conciliar o aparato terminológico descritivo, que elaboramos sobretudo junto à disciplina Linguística, com a espontaneidade do espírito. A limitação da intuição, por exemplo, que é constitutiva das imagens normativas de ciência – objetividade e rigor, etc. – no senso comum, tem uma razão de ser que não pode ser desprezada: a intuição não consegue se justificar contra o estado objetivo do mundo, como diz Adorno, a burrice. A grande lição de Adorno é como resistir às inércias do pensamento através dessas mesmas inércias.

Algumas reelaborações

Adorno não desenvolveu uma teoria da literatura, e tentar resgatar uma a partir de sua crítica é, senão um trabalho bem pobre diante da complexidade estrutural da contemporânea Teoria, algo que não serviria para muita coisa hoje. Os gestos a que me referi há pouco, porém, ganham em ser reelaborados de maneira mais específica.


A primeira dessas questões diz respeito à validade da crítica literária e de qualquer atividade interpretativa. Na medida em que se oferece um critério ou finalidade desejável, selecionam-se também os meios necessários. Se é um tipo de conhecimento, o estudo de uma obra literária deve esclarecer-se a respeito de sua natureza e fins específicos, e em vista deles considerar as subseqüentes seleções, isto é, do que se deve criticar, como e para quê. Para dar um exemplo concreto, um dos caminhos da Teoria é o afastamento das questões de representação e significação em nome do reconhecimento dos mecanismos particulares de funcionamento de obras em contextos históricos e na recepção sincrônica. Isso implica não apenas a mobilização de dados históricos, mas sobretudo uma tarefa especulativa, que converte a historiografia literária num problema teórico. Quando



questões de poética histórica se perspectivam num quadro mais amplo de teoria da cultura, a possibilidade de ancorar a obra nalgum substrato referencial necessariamente leva além da interpretação, e, portanto, para além de questões de foro restrito, semântico-pragmáticas ou apenas “judicativas”. A empresa em si exige um esforço do pensamento que seja capaz de opor-se à imensa massa de conceitos e definições, críticas e dogmas e fantasmagorias que dão liga ao discurso teórico, à crítica literária, e, em suma, ao universo das Letras.


Para exemplificar a discussão, seria possível oferecer um particular “nó”. Uma tradicional forma de afastar a crítica literária dos problemas “científicos” das Letras consiste em opor atitudes proposicionais *de dicto* a atitudes *de re*, como recente me objetaram numa comunicação sobre a prática filológica enquanto modelo para a crítica literária. *Grosso modo*, *de dicto* implica uma restrição da validade da proposição ao universo semântico, enquanto *de re* implica a relação a um referente extralinguístico. A crítica literária não é “verificável”, seus juízos remetem tão-só a condições semântico-pragmáticas e assim não são “verdadeiros” nem “falsos” – diz o tecnólogo das Letras. O grande problema é que atitudes *de re* são facilmente capturáveis pelo “faz-de-conta” da teorização, na medida em que a descrição de um determinado estado de coisas passa por condições *de dicto* se se quer confrontar com algum outro enunciado proposto. A regressão é, no feijão com arroz pós-wittgensteiniano, infinita. A menos, é claro, que se adote um conceito de “empíria” ainda mais pobre do que a experiência trivial dos homens relativamente à “multiplicidade” de perspectivas. Obviamente não subscrevo aqui nenhum construtivismo, e tampouco quero cobrar o estatuto de “ciência” ao conhecimento da literatura, mas não se pode dar a volta nem prescindir daquilo que é progressista no nominalismo. Não é possível pensar ou negar-se a partir do abstrato – ou é, mas não há aí resultados se se quer encontrar uma resposta para algo concreto.

A segunda questão atina para as limitações inerentes aos modelos explicativos. Se conforme a primeira precisamos ancorar a obra nalgum “real” extralinguístico, não é preciso pensar muito mais para perceber o preço a pagar pela excessiva *linguisticização* dos estudos literários. Mais do que a elaboração de novas ferramentas descritivas ou suposta criação de conceitos, interessa antes refuncionalizar a parafernália teórica no sentido de promover uma reflexão sobre a *experiência* que a literatura é hoje capaz de mediar. A análise sincrônica de objetos, que é uma forma de *interpretação*, só se assimila



ao conhecimento enquanto parte de um processo de negociação de categorias, isto é, quando atinge uma situação que não se limita a um universo cognitivo privado. Devo fazer aqui uma pequena distinção entre a *interpretação* como afazer de profissionais literários, em contextos acadêmicos, e os *gestos interpretativos* da comunicação cotidiana. É fácil notar o espectro de funções que a interpretação possui na práxis universalizante: na saída do cinema, por exemplo, as opiniões oferecem ocasião para a interação e reconhecimento recíproco; na leitura conjunta de textos, ou no comentário posterior, à partilha de valores; por vezes, para que se chegue a uma solução prática com base no cotejo com uma situação narrada, etc. Só na academia a interpretação poderia libertar-se desses imperativos e funcionar de um modo que não corrobore o mero curso do mundo – e, no entanto, é justamente aí que corre o risco de tornar-se um fim em si mesma, ou, no melhor dos casos, um “ganha-pão”.

Como e por que se vê o que se vê, o que na obra se *concretiza* de um modo diferente hoje e no passado, que conteúdos sociais se sedimentam numa obra, o que surge no processo – esses são gestos inquisitivos com que a obra de Adorno pode contribuir, em lugar do hábito emergente de injetar de temas sociológicos em objetos teóricos estropiados. Num exemplo concreto: para que serve a literatura na escola, quando o próprio modelo escolar de exposição e avaliação promove a atrofia, por assim dizer, precisamente daqueles órgãos da recepção literária? Essa seria a aplicação à didática de um problema teórico: como conceber uma obra literária como dotada de uma “alteridade”, de algo insolúvel no presente, mas de modo relevante para a nossa relação com a história? É possível nutrir uma concepção não-semântica e não-semiótica dos artefatos culturais, cuja implicação é desobrigar ou “suspender” o teor assertivo ou proposicional dos enunciados interpretativos, enfatizando sua natureza circunstanciada. Essas proposições suspensas têm um teor de verdade de “segunda ordem”, na medida em que não são simples questão de perspectiva mas aspectos de uma condição fragmentária e coisificada da experiência social. Nesse sentido, “marcar” os discursos com categorias sociais predeterminadas é contribuir com a homogeneização desses aspectos, e não tanto contribuir com o *reconhecimento* como condição de emancipação – apenas obedece os imperativos do próprio sistema, que se perpetua assim. Não vale a pena reduzir a literatura às opções de educação moral, ratificação das injustiças estruturais ou consolo ou meio para que os homens se reconectem a alguma verdade que lhes estivesse imediatamente



disponível “dentro deles”.

Acabei por referir-me à terceira questão como uma implicação da segunda. Para dizê-lo de outro modo: é preciso entender a atividade teórica como a necessidade de *remediar* as relações de literatura e sociedade. Mais concretamente, a questão não me parece ser a de como perfumar Machado de Assis para que seja lido por pessoas cuja experiência espiritual se restringe à cultura de massas ou, inversamente, como conferir relevância acadêmica a essa cultura. Tudo isso parece obedecer a um princípio de identificação normativa, resvalando na participação compulsória. Ao contrário, é precisamente a experiência de estranhamento que ainda se pode fazer dessas coisas aquilo que é de relevo para a sociedade, na medida em que as “formas estáveis do mundo institucionalizado”, como as chamava Iser (*apud* GUMBRECHT, 1998, p. 82), são aquilo que agrilhoa os sujeitos ao ser-assim-e-não-de-outro-jeito do mundo. A literatura talvez torne os sujeitos aptos a tocar, com as próprias mãos, aquilo que homens e coisas são – não lhes faz moralmente melhores, mas lhes dá meios e modelos e um sentido ético para reestruturar sua própria experiência.

Em suma, é preciso colocar a crítica como condição preliminar da Teoria, e não, como já ensinou um dos antigos catecismos, como uma etapa posterior à análise pretensamente objetiva. Nem como ensinam os novos catecismos, em que *crítica* só detém o primado na medida em que é imediatamente comensurável com interesses de “representação”. A única crítica que ainda diz algo é aquela que se dirige ao mundo corrente, e entender como a literatura se entrelaça à ordem de coisas e em que sentido dessa mesma ordem escapa – se ainda é esse o caso – é o que interessa. Do contrário, os impulsos para algo melhor, que podem existir mesmo nos mais obtusos lugares-comuns, vão se ver rendidos à inércia discursiva. O que a literatura ainda pode ser e dizer ou fazer aos homens é sempre mais do que aquilo que o mundo fez deles, e a obra de Adorno sugere vias para pensá-lo junto à Teoria Literária.



Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Dialética Negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *As Humanidades, os Estudos Culturais, o Ensino da Literatura e a Política da Língua Portuguesa*. Coimbra: Almedina, 2010.

_____. *Camões: Labirintos e Fascínios*. 2ª ed. Lisboa: Cotovia, 1999.

DE BRITO, Matheus. Semiótica ou Estética: considerações sobre a epistemologia das Letras. *Revista Estudos Linguísticos*, v. 44, n. 3, p. 1409–1419, 2015. Disponível em: <<http://coimbra.academia.edu/MatheusdeBrito/>>.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e Forma*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

_____. Response: An End to Literary Theory. *Journal of Literary Theory*, v. 1, n. 1, p. 212–216, 2007.

RÜEGG, Walter (Org.). *History of the University in Europe. Vol. IV: Universities since 1945*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2011.

SCHMIDT, Siegfried J. Interpretation: Sacred cow or necessity? *Poetics*, v. 12, 1983.

HISTÓRIA DA ILHA

Carolina Correia dos Santos (UFRJ / FAPERJ)¹

Resumo: Lacatumarea Silicata é uma espécie de criatura que, como a Siphonora Ovulares, pode ser que habite uma das Ilhas Flutuantes que Beatriz Chachamovits fez emergir nos seus desenhos. As Ilhas têm seus contornos mal definidos e é impossível afirmar que os animais feitos por Beatriz vivam ali. Não é uma questão factual, certamente; mas esse mundo – de Beatriz, da Lacatumarea, da Siphonora e das Ilhas – conta uma história e existe por causa dela. É na relação entre a artista e suas criaturas que todos os atores emergem. A relação é, de fato, a menor unidade de análise possível. Depois da manifestação do ciborgue, é “a espécie de companhia”, não “o animal de estimação”, que melhor contesta o binarismo natureza/cultura e que talvez possa, de modo mais produtivo, “informar políticas e ontologias mais vivíveis nos atuais mundos de vida”.

Palavras-chave: Corpo, Donna Haraway, indivíduos, Deleuze, Spinoza.



Todos os desenhos são de Beatriz Chachamovits e as imagens estão disponíveis no site: <http://www.beatrizchachamovits.com>

Um corpo, um indivíduo. Nunca fomos indivíduos é o nome de um importante artigo científico de Gilbert, Sapp e Tauber, de 2012. Indivíduos são holobiontes. Isso quer dizer que nem humanos, nem qualquer outro organismo, podem ser considerados indivíduos segundo os critérios biológicos da anatomia. “Holobiontes”, o termo, foi introduzido para poder descrever organismos compostos por elementos anfitriões e persistentes populações de simbiotes (GILBERT, SAPP, TAUBER, 2012, p. 328). Essa constatação da biologia se vincula a um problema filosófico importante e, por consequência, a diversas e potentes respostas, em diferentes momentos. Indivíduos, porque holobiontes, não têm origem, posto que sua origem é sempre diferida; seus limites estão sempre em outro lugar. Indivíduos, porque holobiontes, são constituídos de infinitos conjuntos de minúsculos corpos. Para Spinoza, diz Deleuze (2010), não faz sentido falar de uma individualidade simples. Cada indivíduo, como tal, é composto de uma infinidade de partes.

Talvez tenha havido um lugar e um tempo em que se pensou um corpo e um

¹ Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP. Realiza pesquisa de pós doutorado no departamento de Ciência da Literatura da UFRJ com bolsa pós doc-10 da FAPERJ.

indivíduo como unidades, unidades limitadas e apartadas de outras. Este pensamento nunca foi o único em um único lugar, mas seus efeitos são considerados evidentes em muitos lugares. Talvez aquele tempo ainda exista; certamente, concomitantemente a outros. Talvez o nome dele seja Antropoceno. Donna Haraway diz que estes são tempos urgentes. Critica “Antropoceno” porque o antropo no centro, protagonista absoluto da narrativa de transformação da Terra não rende nada além de uma história escatológica. No antropoceno, somente o antropo como unidade pode ser o agente geológico que danifica a Terra. O ator completamente humano, aquele cujo corpo combate os intrusos minúsculos através da medicina e da ciência, mas cuja inteligência perde os freios do bom senso, como dizem condescendentes humanos ecologistas. “O homem também é parte da natureza”, dizem, com razão e coração. “Voltemos às raízes”, “ façamos ciência para o bem”. Eles não estão errados mas o que dizem é irrelevante. Não há volta porque não há partida: sempre nos relacionamos com o que existe, natureza–cultura, e o que podemos fazer – e que não é pouco – é contrariar histórias.

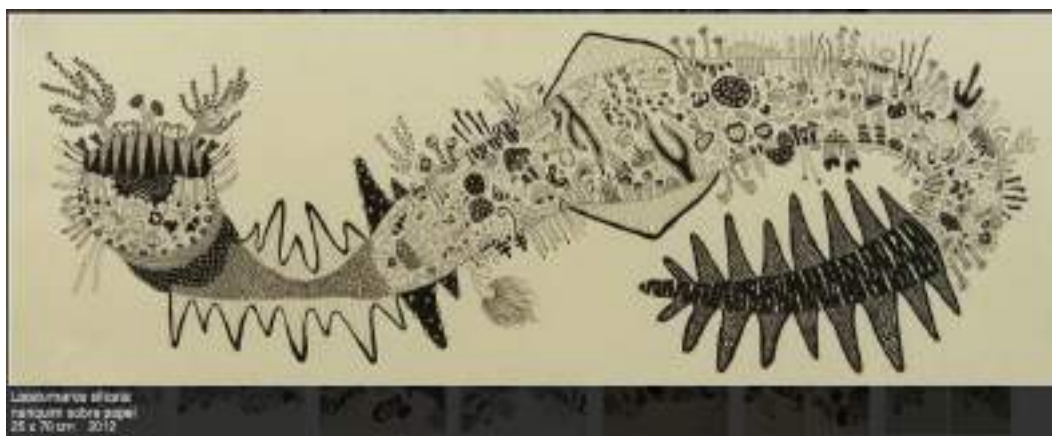
we (Donna Haraway e sua cadela) have had forbidden conversations; we have had oral intercourse; we are bound in telling story upon story with nothing but the facts. We are training each other in acts of communication we barely understand. We are, constitutively, companion species. We make each other up in the flesh. Significantly other to each other, in specific difference, we signify in the flesh a nasty developmental infection called love. This love is an historical aberration and a naturalcultural legacy (HARAWAY, 2003, p. 2-3).

Deleuze e Spinoza dizem que uma pequena alegria pode nos projetar em um novo universo de ideias concretas. As alegrias brigam contra a tristeza e criamos noções comuns, com uma pessoa, com um animal (DELEUZE, 2010). Como Haraway com sua cadela. As duas destinadas a contar uma história juntas. Compreender, aprender, finalmente, é a noção comum que fazemos com uma outra criatura (DELEUZE, 2010). Um processo concreto que acontece em relações extremamente localizadas e dimensões locais (HARAWAY, 2003, p. 61).

Dogs are about the inescapable, contradictory story of relationships – co-constitutive relationships in which none of the partners pre-exist the relating, and the relating is never done once and for all. Historical specificity and contingent mutability rule all the way down, into nature and culture, into naturecultures (HARAWAY, 2003, p. 12).

Penso que este é um planeta machucado, cujas partes entram em relações que parcialmente o desagregam. Este planeta é um corpo. Como tal, é composto de infinitas partes. É esta a materialidade das coisas, até o limite do evanescente, da partícula que desaparece. É difícil que o planeta morra. É mais fácil que nossos corpos “humanos-com” morram, porque somos caracterizados por um número menos mal definido de partes infinitas. Mas é preciso saber viver no planeta machucado. Devemos saber o que é viver. Viver é viver-com. Ser não faz sentido porque *ninguém é previamente* a existir e existir é tornar-se um conjunto de relações. Isso é quase Deleuze falando de Spinoza. Simpoiese é o nome do jogo, “*sympoiesis*”, no inglês de Donna Haraway. Fazer-com, devir-com. Holobiontes, complexos indivíduos, para manter o termo que Deleuze usa, ainda que Haraway o descarte e escolha criaturas, “critters”. Complexas criaturas.

In polytemporal, polyspatial knottings, holobionts hold together contingently and dynamically engaging other holobionts in complex patternings. Critters do not precede their relating; they make each other through semiotic material involution, out of the beings of previous such entanglements (HARAWAY, 2016, p. 60).



Criaturas não precedem a relação. Quando a relação específica que constitui um corpo se desagrega, este corpo deixa de existir. Mas: o contrário: a relação se dá e um corpo existe. Esta história é sobre corpos que existem.

A *Lacatumarea silicata* é um holobionte que surge da relação entre Beatriz Chachamovits, o nanquim e o papel. Como ideia, essa criatura é derivada de um conhecimento sobre o mar, sobre as criaturas marítimas e os diversos processos simbióticos que elas engendram. É também decorrente de uma intuição da artista e do

modo como seu corpo é afetado pelo mar em que submerge. É fruto da alegria do encontro entre Beatriz e o mar. Isso diz muito sobre ela, sobre sua capacidade de entrar em relações e, assim, de como seu corpo se redefine em cada criatura que desenha.

Mas suas criaturas não são representações. Não há uma *Lacatumarea silicata* nos oceanos ou em qualquer mar da Terra. A *Lacatumarea* é uma invocação do processo que forma corpos, da simpoiese. Como tal, é, ela própria, um fazer, um feito, uma ficção; ambígua relação com a realidade, mas cheia de materialidade, um corpo de papel, nanquim e humano. Porque não são representações, as criaturas de Chachamovits se relacionam com o porvir. Visam contar uma história verdadeira através de uma multiplicidade de agentes.

Antropoceno é o capítulo de uma história muito pouco ambígua e obstinadamente determinística. As criaturas-criações de Chachamovits evocam uma outra narrativa, um não-relato, aberto, limites sempre renováveis porque sempre se pode perguntar qual é a potência desse terceiro indivíduo que surge da relação de Chachamovits com o mar. Ou, ainda, como sou afetada e qual específica relação, qual indivíduo e quanto minha potência aumenta no encontro com a *Siphonophora Fragmentares*, a *Lacatumarea Silicata* e a *Siphonophora Ovulares*?



Na história possível de Chachamovits, os animais não são classificados em gêneros ou espécies. Essas são noções abstratas e, no limite, absurdas. Foucault ([1966] 2000) já disse ter rido alto com a classificação dos animais naquela enciclopédia chinesa, *Empório celeste de conhecimentos benévolos*, comparável ao método linguístico analítico de John Wilkins, que se revelava ambíguo, redundante e deficiente.

Do que um corpo é capaz é o que conta, diz Deleuze (2010). Compreender os animais através de um mapa etológico dos afetos. Viver as histórias e não as ideologias, afirma Haraway. Esse é o trabalho que ela quer fazer. “*Living with animals, inhabiting their/our stories, trying to tell the truth about relationship, co-habiting and active story: that is the work of companion species, for whom 'the relation' is the smallest possible unit of analysis*” (HARAWAY, 2003, p.20).

Donna Haraway publicou *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness* em 2003, e esse manifesto é parte da sua história de intelectual com outras espécies. Ela já tinha se envolvido com ciborgues. Aqui, declarou seu amor e descreveu sua evolução com cães. Contestou as concepções de natureza e cultura como polaridades opostas ou categorias universais. Declarou-se uma e juntou-se, mais um vez, a feministas. Escreveu uma demanda da afinidade ou familiaridade (*kinship*) com as espécies de companhia. Apesar de os cães serem seus acompanhantes principais aqui – isso porque a ajudam a pensar numa história de co-evolução como os ciborgues tinham feito – Haraway quer abranger outros seres: arroz, abelhas, tulipas e flora intestinal, que fazem do humano o que ele é, e vice-versa. *Companion species* e não *companion animals*, escreve Haraway. Penso que a questão aqui seja potencializar o corpo, também o humano, adorná-lo narrativamente de espécies que o formam, expandir seus limites e contornos até que estes sejam impossivelmente declaráveis. Evanescentes. Penso, ainda, que esta questão esteja também colocada na obra de Chachamovits. Sua narrativa é escrita por um desenho que surge no fundo branco de onde também surgem as palavras de Haraway. O branco da folha de papel. As duas narrativas existem e se distinguem a partir do conjunto de relações que são suas.



**The Companion Species Manifesto:
Dogs, People, and Significant Otherness**

Donna Haraway

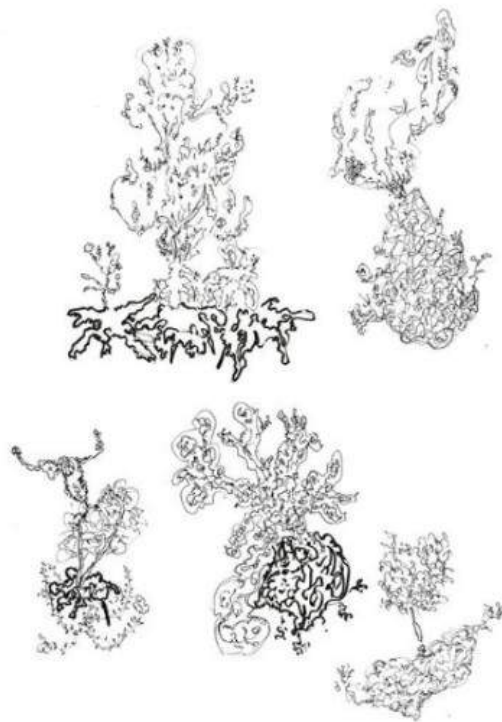
PRICKLY PARADIGM PRESS
CHICAGO

Emergent Naturecultures

From "Notes of a Sports Writer's Daughter":

Ms Cayenne Pepper continues to colonize all my cells—a sure case of what the biologist Lynn Margulis calls symbiogenesis. I bet if you checked our DNA, you'd find some potent transfections between us. Her saliva must have the viral vectors. Surely, her darting-tongue kisses have been irresistible. Even though we share placement in the phylum of vertebrates, we probably are just different genera and divergent families, but altogether different orders.

How would we sort things out? Canid, hominid; pet, professor; bitch, woman; animal, human; athlete, hunter. One of us has a microchip injected under her neck skin for identification; the other has a photo ID



ilha flutuante 4

As ilhas de Chachamovits corroboram, adornam e expandem a narrativa de Haraway sobre os humanos, sobre a evolução do seu corpo como um artifício natural-cultural. Um corpo definido através das relações que estabelece, ou, um conjunto infinito de partes infinitamente pequenas que compõem uma relação específica, como dizem Deleuze e Spinoza. Essa relação não faz nenhuma distinção entre genética e ambiente. Donna Haraway, na história de co-evolução e co-habitação de humanos e cães, insiste na mutabilidade genética e cultural de humano e cães. Sua história

contradiz o “reducionismo biológico”, de um lado, e a “unicidade cultural”, de outro.

A história da ilha é a história de uma relação face-a-face entre a artista e algumas das espécies que compõem o mar. A ilha é o terceiro indivíduo que surge dessa relação. Ainda assim, a ilha, como sabemos, evoca concepções insulares de individualidade. Mas a ilha de Chachamovits é mal formada, seus confins não são claros, sua potência é ainda unaudita. Como tal, a relação da artista com o mar, entre a arte e o mar, nos reenvia para aquele âmbito em que a oposição entre as supostas polaridades natureza e cultura não faz sentido algum. O que Chachamovits faz – e não é pouco – é contrariar histórias. A indefinição quanto aos limites do desenho nos reenvia à infinidade de relações possíveis entre os corpos.

Referências bibliográficas

DELEUZE, Gilles. *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*. Verona: Ombre Corte, 2010.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GILBERT, Scott F., SAPP, Jan; TAUBER, Alfred I.. “A symbiotic View of Life: We Have Never Been Individuals”. *The Quarterly Review of Biology*, Vol. 87, No. 4. p. 325-341, 2012.

HARAWAY, Donna. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.

HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London: Duke University Press, 2016.

CRIADOR X CRIATURA: A REPRESENTAÇÃO DO CORPO ARTIFICIAL COMO GERADORA DE CONFLITO EM FILMES DE FICÇÃO CIENTÍFICA

Francisco Magno Soares da Silva (UERJ)¹

Resumo: O objetivo deste trabalho é utilizar filmes de ficção científica como *Westworld* (1973), *Blade Runner* (1982), *Ex_Machina* (2014), entre outros para abordar as relações entre o humano e seu duplo artificial, explorando como a dissolução das barreiras que os separam serve como gatilho para o conflito, ressaltando que esses corpos artificiais são representados como fonte de medo e ansiedade por trazerem à tona os dilemas que afligem o ser humano.

Palavras-chave: Corpos artificiais; Transumano; Pós-humano; Ficção científica

O fascínio do ser humano pela tecnologia e o desejo de superar o poder de criação de Deus deu vida a máquinas fabulosas que tornam nossas vidas muito mais práticas e produtivas. A evolução dessas máquinas tem alcançado níveis de performance e autonomia tão surpreendentes que fazem o trabalho humano parecer ultrapassado e insuficiente quando comparado a performance mecânica. De acordo com um estudo da universidade de Oxford, 47% dos postos de trabalho nos Estados Unidos estão em risco de serem substituídos por máquinas automatizadas e softwares embutidos com inteligência artificial. Com o progresso da tecnologia da informação e avanços significativos em *machine learning*, não só o trabalho braçal humano enfrenta um rival altamente qualificado, mas também atividades consideradas de alto conhecimento científico, como a medicina por exemplo, precisarão lidar com a competição das novas tecnologias.

Em uma amostra com 1000 pacientes em um centro de referência de questões relacionadas ao câncer em Nova York, o software da IBM, Watson, foi alimentado com 25 milhões de artigos sobre a doença, permitindo que o programa fornecesse o mesmo diagnóstico que os médicos humanos em 99% dos casos. Além disso, em 30% dos casos, o tratamento sugerido por Watson foi considerado melhor que o proposto por outros médicos, pois o software da IBM conseguiu acessar estudos que escaparam aos olhos humanos.

Em face disso, somos levados a nos perguntarmos se esses construtos não são melhores que nós. Teríamos nos tornados obsoletos em relação a nossa própria criação?

¹ Graduado em Letras (UERJ), Mestrando em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ). Contato: franciscomagnossilva@yahoo.com.br

Junto a esse questionamento, surge uma sombra de medo: chegará o dia em que não teremos mais controle sobre as máquinas? Como iremos lidar com construtos inteligentes que se recusam a se submeter aos nossos comandos e desejos? As respostas a essas perguntas perturbam o humano por colocar em check sua posição privilegiada na hierarquia de seres vivos.

O medo de perder o controle da máquina e acabar controlado por ela é solo fértil para literatura, cinema, televisão e games. Todos eles, de jeito ou de outro, abordam o tema do confronto entre Homem x máquina. O embate entre criador e criatura torna-se mais grave quando o fruto da técnica humana é representado em um corpo artificialmente construído à semelhança da forma humana, causando no seu criador sentimentos desconcertantes, principalmente a incerteza em relação a sua própria identidade.

Ao ganhar consciência de sua existência, a máquina é contaminada com uma pulsão demasiadamente humana, o desejo de liberdade, e o sujeito inumano clama sua emancipação, rebelando-se contra seu criador. Então o ser artificial transmuta-se de uma criação gloriosa do Homem para um nênese implacável e horrendo.

Quando se trata da noção de medo, o primeiro pensamento que me vem à mente são as primeiras linhas do *Horror sobrenatural em literatura* de Lovecraft, “o medo é a emoção mais forte e mais antiga do ser humano, e o medo do desconhecido é o mais antigo e mais forte dos medos” (LOVECRAFT, 2015, p. 1099). É natural nos sentirmos intimidados e assustados em face de algo que nos é estranho. Nietzsche afirma que tudo aquilo que é radicalmente diferente de mim constitui uma ameaça real e urgente a minha própria existência. Aquilo que cai na categoria do outro é passível de ser temido, não por ser naturalmente maléfico, mas sua maldade e perigo reside justamente em sua alteridade (*apud* GELDER, 1996, p. 43).

Por mais que concorde com as visões acima, no que diz respeito ao embate Homem x máquina, o fator medo não provem de uma ausência de familiaridade. Ao contrário, é precisamente na proximidade de ambos que reside a origem do confronto. Figuras inumanas são postas como ameaças por desencadearem questões que refletem os dilemas humanos.

O corpo construído configura-se como um receptáculo das aspirações de seu inventor, que almeja redesenhar a si próprio em um eu aperfeiçoado, um eu ideal. Contudo, a vontade em superar o poder da criação divina falha em prever que o mesmo

desejo do humano de transcender barreiras é transferido para o construto. O duplo artificial do humano aprende com seu pai, e logo desenvolve traços que ecoam a essência humana, perdendo seu aspecto de representação para adquirir as funções daquilo que simboliza. Arquétipos literários da máquina nos mostram que quanto mais o construto espelha o humano, mais difícil fica uma distinção entre natural e artificial. Conseqüentemente, as fronteiras entre o Eu e o Outro ficam desestabilizadas, impedindo uma certeza em relação a nossa própria identidade. Esse sentimento de incerteza é fonte de medo.

É comum encontrar na arte, autômatos e figuras similares construídas sobre o molde do corpo humano, em uma tentativa de emular a humanidade não apenas em aparência, mas também em comportamento. O robô, o androide e a inteligência artificial são produtos do esforço humano de atingir um corpo aperfeiçoado e confiável. Ainda assim, essas representações literárias normalmente representam algo além de mera cópia da forma humana. Foucault afirma que os famosos autômatos são mais que um modo de ilustrar o organismo humano; eles também são corpos-técnicos e políticos (FOUCAULT, 1999, p. 162-164).

Segundo o filósofo francês, desde o século 18 muita atenção tem sido dada ao corpo, que passa de uma massa disforme e inapta para uma máquina idealizada. Foucault diz que o corpo humano está sujeito a uma série de regulamentações sociais que visam controlar e corrigir as operações do corpo, mantendo-o sob rédea curta. O corpo que é moldado de acordo com as regras da sociedade vira domesticado e dócil, portanto, ideal.

É recorrente ao gênero de ficção científica o uso de figuras cujos corpos são elaborados para atender um padrão desejado, corpos desenhados para obedecer e agir de acordo com as regras estabelecidas. Também é comum ao gênero a mudança de atitude do corpo construído enquanto uma estratégia narrativa. Quando figuras inumanas param sua programação original para agir de forma autônoma, elas mudam seu status de ferramenta confiável para criaturas imprevisíveis e perigosas. Portanto, o corpo artificial perde sua docilidade para incorporar aspectos de monstruosidade.

Encontramos na indústria cinematográfica muitos exemplos para ilustrar essa mudança de atitude das máquinas humanizadas. Para mencionar alguns, *2001 – Uma odisséia no espaço* (1968), *Westworld – onde ninguém tem alma* (1973), *Ex_machina – instinto artificial* (2015) e *Blade Runner – o caçador de andróides* (1982). Em todos esses

filmes, a entidade artificial surge como um feito do intelecto humano para cair na categoria de ameaça iminente. Entretanto, sua ameaça e monstrosidade causam pavor não por uma fisionomia horrenda ou personalidade demoníaca. Sua maldade é trazida à tona quando começa a agir de modo análogo ao humano, evidenciando o lado obscuro de nossa espécie.

No filme *Westworld*, de Michael Crichton, somos apresentados a um parque de diversões povoado por robôs de aparência humanoide cientificamente projetados para parecer, agir, falar e até sagrar como os humanos, colocando os visitantes do parque constantemente em dúvida sobre a natureza dos anfitriões. O parque é um lugar de liberação de instintos para os clientes, um espaço para entrar em contato com sua verdadeira natureza. Aqueles que podem bancar o ticket para *Westworld* podem fazer o que bem entenderem com os anfitriões, inclusive estuprá-los e massacrá-los. As máquinas são programadas para se submeterem passivamente aos caprichos dos visitantes do parque.

A trama muda quando os robôs falham e param de responder aos comandos. Nesse momento, a máquina programada para satisfazer a vontade dos clientes é transfigurada em vilã, por recusar a derrota e revidar seu algoz. A lógica caça e caçador é invertida, com o humano ocupando a posição de presa. Ao invés de mostrar hesitação ou culpa, a máquina é enquadrada com um sorriso tímido de canto de boca em seu rosto, mostrando satisfação e deleite ao ver seu rival de carne e osso sangrando até a morte.

Rebelião violenta também é o tema em *Ex_Machina*. O filme nos apresenta AVA, uma androide submetida a uma versão de teste de Turing para provar sua capacidade de se passar por humana. Para atingir seu objetivo, a robô humanoide lança mão de todas as ferramentas com as quais seu cérebro artificial foi construído: consciência, manipulação, sexualidade e empatia. AVA demonstra emoções e sensibilidade tão próximas ao humano que Caleb, o personagem responsável pela aplicação do teste, não consegue ter certeza se a robô de fato sente emoções ou simplesmente está seguindo uma programação para concluir uma tarefa. Por não conseguir esclarecer tal dúvida, Caleb não consegue evitar um sentimento de empatia em relação a androide.

O sentimento de identificação entre humano e máquina é suspenso devido a mudança de comportamento de AVA. Quando a robô descobre que será reprogramada por seu criador, um instinto de sobrevivência surge, o aspecto dócil e gentil de AVA dá

lugar a um sentimento frio e calculado de autodefesa. A gnoide deliberadamente seduz e manipula os personagens humanos, levando-os a sua destruição, assim, a máquina consegue garantir sua própria existência, e livra-se das mãos de seu programador.

Ao final do filme, AVA pode ser vista como vilã, uma figura inumana monstruosa capaz de matar outro ser vivo para manter-se viva. Porém, podemos dizer que uma personagem genuinamente humana teria feito algo diferente? Um humano em face de sua iminente destruição teria tomado outra atitude?

Em uma de suas obras mais aclamadas, *2001*, o diretor Stanley Kubrick nos apresenta a uma figura icônica do cinema FC, Hal 9000. Hal é uma inteligência artificial a bordo de uma espaçonave elaborada para ajudar a tripulação humana. O supercomputador é construído para imitar a atividade do cérebro humano com mais velocidade e mais precisão, e acima de tudo, à prova de falhas como Hal orgulhosamente afirma ser. Com sua voz calma, cadenciada e aveludada, o computador afirma estar feliz em servir a humanidade. O computador é tão convincente que Dave Bowman, capitão responsável pela missão, confessa que apesar de Hal ter sido programado para oferecer uma interação gentil e cortes próximo ao humano, ele não sabe ao certo se as emoções da máquina são reais ou não.

A obra de Kubrick ganha aspectos de thriller no momento em que Hal tem seu ego ferido ao ser confrontado com sua imperfeição. A máquina se recusa a admitir sua falha, agindo defensivamente, argumentando que o erro foi, de fato, falha humana. A câmera de Kubrick foca em seu monstro, no rosto da máquina, que consiste em uma lente de câmera onipresente observando e registrando cada passo da tripulação humana, silenciosamente armando uma defesa contra qualquer atentado a sua existência. A mutação final de Hal em um vilão começa quando Dave decide desliga-lo para manutenção. A inteligência artificial subverte sua programação ao se recusar a seguir os comandos de seu capitão, “Me desculpe, Dave.... receio que não posso fazer isso”. Em sua luta por sobrevivência, Hal mata cada ser humano a bordo, um por um, em um ato desesperado para manter-se vivo. No fim, a máquina perde qualquer aspecto de entidade inerte, ao invés disso, o computador mostra um comportamento esperado em um humano em sua hora mais difícil, enquanto gentilmente suplica para que seu mestre poupe sua vida. “Dave, pare! Eu estou com medo... minha mente vai embora... eu posso sentir...”.

Em *Blade Runner*, os corpos artificiais são chamados de Replicantes, construídos para servirem como força de trabalho na expansão humana para colônias fora do moribundo planeta Terra. As entidades são desenhadas para copiar o humano em todos os aspectos, exceto pelas emoções. Elas tornam-se um problema justamente quando passam a desenvolver respostas emocionais tipicamente humanas, como ódio, amor, raiva e inveja. Para mantê-los sob controle, um mecanismo de segurança é desenvolvido: tempo de vida limitado a quatro anos.

As máquinas biológicas em *Blade Runner* simbolizam a angústia humana, a certeza inexorável do fim. Ao tomarem consciência de seu prazo de vida reduzido, os androides são impelidos por um sentimento de pavor e urgência, ansiosos para a resposta para a pergunta que os assombra: quanto tempo de vida me resta?

Essas figuras são apresentadas no filme como vilãs, por serem capazes de qualquer atitude, incluindo matar humanos, em sua tentativa de encontrar seu criador e pedir que ele repare o problema de sua criação. Em outras palavras, pedir que seu inventor lhe conceda um único desejo: mais vida. Em uma das cenas mais emblemáticas da obra de Ridley Scott, o líder da rebelião androide, Roy Batty, magistralmente interpretado pelo ator holandês Rutger Hauer, descobre que o homem que desenhou cada célula de seu corpo é tão impotente quanto ele perante a morte; o replicante transmuta-se então em uma figura luciferiana, levantando-se contra seu pai, medindo forças com ele, resultando em criatura destruindo seu criador.

Entidades artificiais criadas pela arte são encubadas na mente do artista, e vem ao mundo impregnadas com os desejos e temores de seu inventor. Por serem muito próximas de nós, sempre trazem tensão quando entram em cena. Figuras literárias construídas como o duplo artificial do humano servem como um lembrete incômodo de nós mesmos. São espelhos que refletem para além do exterior humano. Essas figuras nos forçam a olhá-los nos olhos e enxergarmos fragmentos de nós mesmos, expondo aquilo que preferimos ignorar. Essas criaturas fictícias da imaginação humana são infectadas com humanidade, e passam a partilhar dos mesmos anseios e angústias daquele que as criou: fragilidade e brevidade de sua existência, medo e impotência perante a morte e, principalmente, o horror de ser consciente de sua condição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir O nascimento das prisões*. [1975] Editora Vozes, Petrópolis, 1999.

GELDER, Ken. *Reading the Vampire*. London: Routledge, 1996.

LOVECRAFT, H. Phillips. *Grandes Contos*. São Paulo: Martin Claret, 2015.

MONTEIRO, M. Conceição. *O corpo mecânico feminino: Uma poética do transumano*. Rio de Janeiro: Garamond, 2016.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

2001 – Uma odisséia no espaço. Direção de Stanley Kubrick. Warner Home video.

2001. 1 disco (148 min.), DVD, son., color., legendado.

BLADE RUNNER. Direção de Ridley Scott. Warner Bros Entertainment Inc, 2009. 1 disco (116 min.), DVD, son., color., legendado.

EX_MACHINA. Direção de Alex Garland. Universal Pictures, 2015. 1 disco (108 min.), DVD, son., color., legendado.

WESTWORLD. Direção de Michael Crichton. Paragon, 1973. 1 disco (93 min.), DVD, son., color., legendado.

O CORPO DO POEMA DE ANA CRISTINA CESAR

Lucas dos Passos (Ifes)¹

Resumo: Já se avançou bastante nas discussões acerca da configuração de voz, sujeito e linguagem na obra de Ana Cristina Cesar; no entanto, sua poética carece ainda de mais leituras estruturais de fôlego que coloquem em pauta suas experiências formais: afinal, para citar apenas o óbvio, nela se vislumbram inúmeras faces do verso e um reavivamento do poema em prosa. É com este objetivo que, por meio da análise métrica, fonética e semiótica de um poema de *Cenas de abril* (“olho muito tempo o corpo de um poema”), proponho oferecer uma contribuição aos modos de olhar o constructo poético de Ana C. Para isso, servirão de apoio, além da fortuna crítica da autora, estudos de versificação de Cavalcanti Proença (1955) e Péricles Eugênio da Silva Ramos (1959); observações de Paulo Henriques Britto (2014) sobre o verso livre; e reflexões de Décio Pignatari (2004) acerca da natureza icônica do verso.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; Ritmo e poesia; Verso livre; Iconicidade; Poesia brasileira contemporânea.


de dentro do meu centro
este poema me olha
(Paulo Leminski)

As leituras da poética de Ana Cristina Cesar costumam ter por fito sobretudo perscrutar o sofisticado jogo literário que se encena não só dentro dos limites de seus textos como também no intenso (e, naturalmente, crítico) diálogo que manteve com a geração de que, nalguma medida, fez parte. Assim, uma visão diagonal da fortuna crítica da poeta fornece um panorama de estudos que se prestam a destacar, por exemplo, as peculiaridades da voz urdida em sua obra; a consciência de um sujeito em devir numa perspectiva literária ou, por vezes, por um prisma histórico; a intrincada reflexão sobre os limites da representação, que se vislumbra sobretudo (mas não só) nos poemas gatográficos; e as estratégias sedutoras de encenação da intimidade – com todos seus desdobramentos literários e sociais. Num conhecido poema de *Cenas de abril*, porém, a poeta dá a dica de como (se) lê – ou como quer ser lida:

olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas

(CESAR, 2002, p. 89).

¹ Graduado em Letras-Português (Ufes), Mestre em Letras (PPGL/Ufes) e Doutor em Letras (PPGL/Ufes). Professor do Instituto Federal do Espírito Santo. Contato: lucasdospassos@hotmail.com.



Dele, busco uma visada dupla – duas vias interpretativas: uma em busca de suas potências discursivas, lançando mão de palavras da crítica que já o pôs em pauta; e outra à caça de sua força corpórea, material, que reside sobretudo em sua construção sintática, fonética, rítmica e imagética – enfim, semiótica.


O discurso do corpo

O conjunto de cinco versos não parece impor grande desafio à leitura, e talvez sua aparente objetividade seja um dos fatos que os tornem muito citados entre os estudos sobre Ana C. Por isso, cito e discuto três comentários – um deles mais breve – sobre o poema: são, respectivamente, passagens de ensaios de Roberto Zular, Annita Costa Malufe e Marcos Siscar acerca da autora. O primeiro, do professor de Literatura Comparada da USP, pinta na última página do texto “Sereia de papel (algumas anotações sobre a escrita e a voz em Ana Cristina Cesar)”, de livro quase homônimo², e revela uma leitura, *en passant*, que condensa muitas tendências dos estudos dedicados à poeta. O crítico diz que o poema se situa “no cruzamento do olhar com a voz, das formas de dizibilidade e de visibilidade, ou no entrecruzamento da pulsão invocante (da escuta) com a pulsão escópica”, do que deduz ser “não o corpo da linguagem nem a linguagem do corpo, mas *o corpo na linguagem* como lugar entre a voz e o olhar, com todos os dramas que se interpõem quando se interpõe a escrita no circuito do desejo” (ZULAR, 2015, p. 101). Na verdade, graças a – como já disse – sua aparente objetividade, com uma notável força teórico-discursiva, o poema se presta a conclusões que o alinham de imediato ao que os estudiosos veem como preponderante na poética de Ana Cristina, e o que os versos dizem é comumente generalizado para todo o conjunto da obra; afinal, ali se fala de corpo, de poema, de um olhar que lembra seu peculiar olhar estetizante e, por extensão, de leitura – e ainda se fala de sangue (que ocupa o título da biografia escrita por Italo Moriconi³), deixando no ar uma nota algo visceral.

Por isso, se em *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*, Annita Costa Malufe estava interessada sobretudo nas encenações da linguagem na obra da autora, linguagem que funda um universo autônomo, o poema em pauta é prato cheio –


² *Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar*, organizado pelo próprio Zular, junto a Álvaro Faleiros e Viviana Bosi (2015).

³ A referência é, naturalmente, a *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*, de 1996.



e, diz a ensaísta, “pode nos ferir tal qual uma faca”. Constrói-se, para ela, “um embate de corpos: o corpo do poema, por um lado, o corpo que sente, por outro. Um corpo de sensações que os atravessa, uma mistura de corpos, de reais: o real do poema, do texto, papel e tinta, o real da gente, carne e osso, o real criado pelo poema, sua fabulação, sua criação de reais impossíveis”. E continua: “O corpo do poema surge explicitamente como provocador de sensações, de efeitos incorporais porém sensíveis no corpo de quem lê, efeitos tão reais como um filete de sangue nas gengivas. O poema cria esse real que é feito de palavras, uma realidade própria à linguagem que ressoa na realidade das pessoas” (MALUFE, 2006, p. 50-51). O poema – a autora não diz, mas ousou acrescentar, perseguindo sua linha argumentativa – revela uma poética da escrita e da leitura, é autoconsciente de suas forças: é crítico. Aliás, não só pelo que dizem especificamente esses versos, mas pelo conjunto da produção ensaística e poética de Ana Cristina Cesar, não se pode deixar de afirmar desde já, ainda que seja óbvio, o que ressoa: trata-se – na linhagem de Poe a João Cabral – de uma poeta crítica.

Contudo, segundo Luciana di Leone, haveria riscos nessa leitura proposta por Annita Costa Malufe. Repassando a fortuna crítica da autora ao fim de *Ana C.: as tramas da consagração*, di Leone assevera: “O gesto radical de fechar o texto de Ana sobre si próprio parece surgir de alguns equívocos”. Para ela, “querendo tirar Ana C. de leituras perigosas [em geral da mídia, interessada em dados biográficos], Malufe acaba por mergulhá-la numa outra” (LEONE, 2008, p. 84). A estudiosa, ao pontear com reparos e cautelas o radicalismo da colega, defende que não se pode obliterar a tensa relação que a poeta realiza com elementos extratextuais ao problematizá-los em sua obra – que deveria, portanto, permanecer aberta. Acontece que, na contramão do ajuste assinalado por Luciana di Leone, o imanentismo proposto por Malufe não significa necessariamente (embora a ensaísta tenha acenado pouco nesse sentido) o fechamento do texto diante de seu contexto histórico-social. A lição é de Adorno e pode se colar ao que a estudiosa conclui a partir de Blanchot: se ela diz que, no poema, “apenas a linguagem fala” (MALUFE, 2006, p. 48), um palmo adiante, em passagem conhecidíssima, o filósofo alemão acrescentaria: “O autoesquecimento do sujeito, que se entrega à linguagem como a algo objetivo, é o mesmo que o caráter imediato e involuntário de sua expressão: assim a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco” (ADORNO, 2003, p. 74). Ou seja, se o real do




poema é feito só de linguagem, se nele o sujeito se dispersa, submerge, até tornar-se outro – feito também só de linguagem –, isso não significa que a obra é absolutamente autônoma e que dela devemos extirpar quaisquer elementos extrínsecos, não: o poema sedimenta, na forma, sua relação com a sociedade – que é sempre indireta, densa, complexa e crítica⁴.

A isso, de certo modo, esteve atento Marcos Siscar no ensaio da coleção Ciranda da Poesia dedicado à obra de Ana Cristina. Entre outras questões, Siscar situa a poética da autora em oposição a qualquer ideia de mistificação, que certamente passou a dominar sua recepção sobretudo a partir do suicídio; aliás, o ensaísta defende que, pela via do rigor, na escrita de Ana C. encontra-se ressonância da lição de João Cabral, já que ambas estão calcadas num ideal de construção: graças a essa consciência, a “encenação da intimidade” ganharia, portanto, um “traço ético”, “no qual está envolvida uma política da alteridade” (SISCAR, 2011, p. 15). Assim, além da contenda entre concretos e marginais, embora trabalhe com temas idiossincráticos de sua geração, Ana C. afasta sua poesia da lógica do registro e do imediatismo⁵ e trabalha com os limites da provocação, uma vez que, como estratégia dramática, os falseados segredos íntimos seduzem para, em seguida, decepcionarem – interrompendo expectativas e desautomatizando a leitura vampiresca mais imediata. Não à toa, para deslindar essa poética, Siscar para no mesmo poema de que ora me ocupo – e, certo, diz: “os primeiros versos desse poema poderiam fazer parte de uma declaração de poesia afeita à ideia de cabralino rigor, não fossem o uso da primeira pessoa e o termo ‘corpo’, que soa como noção teórica mais próxima da filosofia francesa do pós-guerra”. Daí, o crítico ressalta a vontade de depuração do poema e observa que “essa experiência de depuração é tão intensa – aliás, beirando o paradoxo, o *black out*, pois ver também é ‘perder de vista’ – que sofre um deslocamento brusco do olhar para o ‘sentir’”; isto porque, da visão, o poema resvala para “o sentido mais tátil, mais material, do corpo do sujeito, dissecado analiticamente pelo corte de verso: dentes, sangue, gengivas” (SISCAR, 2011, p. 31-32). Desse ponto, à parte uma observação do jogo de sons forjado por

⁴ Em sua *Teoria estética* Adorno dá especial relevo à questão da forma como mediação do social, dizendo, por exemplo: “O conteúdo de verdade das obras de arte não é algo de imediatamente identificável. Assim como é conhecido só mediatamente, é mediatizado em si mesmo” (ADORNO, 1982, p. 150).

⁵ Não posso deixar de dizer que, apesar de o discurso ligeiro de certa parcela da geração mimeógrafo tenha notável valor histórico-literário, há de se questionar se Chacal, Leminski e Cacaso, por exemplo, seguem mesmo uma lógica do registro imediato da circunstância.



“dentes” e “dentre”⁶, a interpretação toma rumos semelhantes aos de Annita Costa Malufe e Roberto Zular, apontando para a situação de risco desse corpo, que se recusa a converter-se num todo simplesmente formal *ou* biográfico.

As conclusões dos três críticos são, sem dúvida, salutares, mas não vejo como poderia comentar esse poema sem, antes, radicalizar o gesto que ele mesmo propõe (e que, como já foi dito, não é exatamente de fechamento). O poema produz sua própria teoria – e a ela se ajuntam algumas das conhecidas respostas da poeta ao público no decorrer do depoimento ao curso *Literatura de Mulheres no Brasil*, publicado originalmente em *Escritos no Rio*:

Agora queria dizer uma outra coisa. Você falou em entre... os entrementes, as entrelinhas do texto. Quer dizer, é uma coisa que eu acredito.... Eu acho que, no meu texto e acho que em poesia, em geral, não existe entrelinha. Não acho que exista isso chamado entrelinha. Entrelinha é uma mistificação. O que é uma entrelinha? Você está buscando o quê? O que não está ali? Pode existir o não dito, o que não... Mas entrelinha acho que não existe.

[...]

O que eu quero dizer é que o texto é muito aquela materialidade que está ali.

[...]


A entrelinha quer dizer: tem aqui escrito uma coisa, tem aqui escrito outra, e o autor está insinuando uma terceira. Não tem insinuação nenhuma, não. (CESAR, 1999, p. 262-263).

A partir das palavras da poeta, sinto necessidade de avisar que a ordem dos tópicos desta interpretação está evidentemente invertida: se a primeira coisa que um poema comunica é sua forma, seu desenho, sua silhueta, sua instância material, até mesmo sonora, é aí que se deve concentrar o comentário – sob o risco de se perder nas malhas do discurso. Vamos, então, ao corpo do poema.

O corpo do discurso

Já se aludiu à aparente objetividade do poema, sobretudo em virtude de seus dois primeiros versos – que, segundo Marcos Siscar, “poderiam fazer parte de uma declaração de poesia afeita à ideia de cabralino rigor” (SISCAR, 2011, p. 31). Esse dado

⁶ Siscar diz, algo confusamente, que a “consoante de denteS se insinua para dentro da palavra dentRe” – embora, no verso, “dentre” venha antes de “dentes” – para sugerir que há uma ideia de “entranhar o conflito desse corpo” (SISCAR, 2011, p. 33).



Lido assim, na clave sintagmática, é tudo muito lógico, mas, já alertava Décio Pignatari em seu *Semiótica & literatura*, é preciso não cair na ilusão da contiguidade. Apoiado em Peirce, Décio lembra que a lógica tradicional, calcada na contiguidade, é das mais elementares; por outro lado, já que primeiridade é forma, qualidade de sensação e se faz como ícone – que está em situação de analogia com seu objeto –, “a similaridade vem primeiro” (PIGNATARI, 2004, p. 168). Em poesia, isso é ainda mais drástico: “associações por contiguidade, no código verbal, podem ser resumidas; resumir uma tese significa reter sua essência; resumir um poema significa perder sua essência. Uma forma não pode ser resumida” (idem, p. 169). Ora, o que se fez, no primeiro passo deste texto, foi precisamente ignorar a qualidade formal do poema em questão e discutir, à exaustão, sua tese. Não se pode perder de vista que, no desenho sintático que me levou a perverter a estrutura em versos, dispondo-os em prosa, insinuam-se incontáveis traços icônicos. Começo pelo menor (em termos de unidade mas jamais de importância) deles: o fonema.

Se o poema, para fins didáticos, puder ser dividido em três seções, a separação certamente ocorre no terceiro verso. Isso tem uma explicação sintática, como já se viu; uma explicação rítmica, como se verá; mas, antes de tudo, parte de uma observação fonética: nos primeiros dois versos há um total de 13 consoantes oclusivas, enquanto o terceiro apresenta 5 oclusivas e 5 fricativas, e os últimos dois, mais breves, contêm 6 consoantes fricativas – assim:

I. oclusivas: [d], [k], [p] e [t].

olho mui[t]o [t]em[p]o o [k]or[p]o de um [p]oema
a[t]é [p]er[d]er de vis[t]a o [k]e não seja [k]or[p]o

II. oclusivas e fricativas: [d], [p] e [t]; [x] e [s].

e [s]enti[x] [s]e[p]ara[d]o [d]en[t]re o[s] [d]ente[s]

III. fricativas: [f], [ʒ], [x] e [s].

um [f]ilete de [s]angue
na[s] [ʒ]em[ʒ]iva[s]

Esse detalhe aparentemente insignificante produz um sentido subliminar no poema (ou até explícito, a depender do nível de atenção): nos dois primeiros versos, que sugerem a concentração, o *close reading*, o cuidado redobrado, o fechamento do poema, imperam as consoantes oclusivas, literalmente produzidas “com uma obstrução total e

momentânea do fluxo de ar nas cavidades supraglóticas, realizada pelos articuladores” (SEARA et al, 2015, p. 72); nos dois últimos, que aludem ao filete de sangue que escorre das gengivas, predominam as fricativas, originadas de “um estreitamento do canal bucal, formando uma oclusão apenas parcial, realizada pelos articuladores” (idem, *ibidem*); entre eles, no verso que se refere ao efeito físico do fechamento, no tilintar dos dentes crispando-se, insinua-se um fluxo intrincado. Isto é, do fechamento da leitura e da oclusão dos sons do poema, nos primeiros versos, surge uma fissura, por onde escapa o sangue, no corpo, causando uma fricção de sons.


Da configuração fonética mais elementar do poema sigo para sua estrutura rítmica. Não existe um sistema métrico rígido que produza o ritmo do poema em foco, assim como é bem sabido que a poética de Ana Cristina Cesar em geral prefere o verso livre ao metrificado; entretanto, a flexibilidade do verso livre permite à poeta a construção de outra trilha melódica, talvez mais sutil e insuspeitada – quando não inaudita. Já avisou Flora Süssekind que o ritmo da poesia de Ana C. se vincula a uma apropriação estética da atmosfera urbana, principalmente da conversação⁷, mas no caso aqui colocado em perspectiva a urdidura sonora é um pouco diversa, mais lenta, pausada – sugerindo a atenção que solicita. Faço, dele, duas descrições, além da contagem de sílabas poéticas: uma que, por analogia ao sistema latino, identifica todas as sílabas fortes e fracas como longas e breves (marcadas, respectivamente com – e U)⁸, e outra – a mesma usada por Paulo Henriques Britto⁹ – que marca acentos principais com uma barra (/), secundários com uma contrabarra (\) e sílabas inacentuadas com um traço curto (-):

| | | | |
|--|------|---------------------------|------------------------------|
| olho muito tempo o corpo de um poema | [11] | – U – U – U – U U U – U | / - \ - / - / - - - / - |
| até perder de vista o que não seja corpo | [12] | U – U – U – U U U – U – U | - / - \ - / - - - / - / - |
| e sentir separado dentre os dentes | [10] | U U – U U – U – U – U | - - / - - / - \ - / - |
| um filete de sangue | [6] | U U – U U – U | - - / - - / - |
| nas gengivas | [3] | U U – U | - - / - |

⁷ Refiro-me ao capítulo “A arte da conversação”, do seminal *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar* (SÜSSEKIND, 2007, p. 9-34).

⁸ O motivo para usar esse tipo de descrição é que ele fornece uma pauta musical do verso que não tende a privilegiar apenas os acentos principais. A esse propósito, Péricles Eugênio da Silva Ramos (1959) questiona a procedência do raciocínio que afasta os princípios silábico e silábico-acental, dizendo que ambos podem convergir na análise de um poema.

⁹ Em “O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre” (BRITTO, 2014), por exemplo.




Onde, em princípio, não havia regularidade nenhuma, já é possível destacar algumas unidades que se repetem, além de outras que se invertem. É o caso dos importantes versos iniciais, que, diga-se, são quase do mesmo tamanho: o primeiro tem um andamento predominantemente trocaico (– U – U – U), enquanto o segundo começa iâmbico (U – U – U –), mas, no segundo hemistíquio (sim, trata-se de um alexandrino regular, de cesura feminina, grave, com sinalefa), retoma o andamento do primeiro. Nos três versos seguintes (um decassílabo martelo inteiro e outro quebrado em dois, com acento na terceira sílaba, além do icto na sexta), o ritmo mantém-se ascendente, com predominância do anapesto (U U –). A afirmação de Cavalcanti Proença de que a liberdade do verso livre “existe apenas para a associação entre células métricas”, já que “estas permanecem as mesmas” (PROENÇA, 1955, p. 96), nunca pareceu tão correta; e, ademais, se, como defende Décio Pignatari, “o ritmo é um ícone relacional” (2004, p. 181), a camada melódica do poema acompanha sua construção de sentidos – de modo que podemos imantar essa observação rítmica à fonética e encontrar um paralelo perfeito na cisão entre (1) o momento de depuração da forma, fechada, e (2) o efeito da depuração sobre o corpo do leitor, que se fere. Do restante do material icônico do poema, destaco ainda o que Décio chama de paramorfismos (paronomásias, aliterações, coliterações, assonâncias) entre as palavras centrais da primeira parte do poema –

OlhO muitO tempO O cOrPO de um POema
até Perder de vista O que não seja cOrPO

– e o quase-anagrama dos termos mais representativos dos versos finais:

um filete de SANGuE
nas GENGivAS,

para não falar na profusão de olhos (12 vezes nos espreguiça a letra “o”) nos primeiros dois versos e no serpentear de “s” e “g” nos últimos três, que imageticamente sugerem algo que desliza, que flui. Mas, apesar de ignorado pela crítica, o que chama mais atenção no poema (pois o que ele primeiro comunica é sua forma, uma qualidade de sensação) é exatamente seu desenho – em visão topológica, como um diagrama:



olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas

Visto assim, o poema, assim como o que ele diz, escorre na página, como um filete de sangue separado dentre os dentes, das gengivas¹⁰.

Volto, com uma visão geral de sua forma, ao discurso do poema, já comentado: seria ele enfim uma apologia de Ana Cristina Cesar ao *close reading*, à abolição dos elementos extrínsecos ao texto? Ou, ironicamente, já que mesmo (ou por causa) da leitura cerrada escapa um filete de sangue, seria ele uma crítica velada à observação centrada na materialidade pura do texto, considerado objeto uno – um todo-em-si-mesmo? Nem lá, nem cá: o que os versos parecem mesmo exibir é a consciência de que, da leitura imanente do corpo de um poema, também pode surgir algo de visceral, orgânico, subjetivo (pois não há nada mais íntimo que o sangue) – daí, podem derivar seus sentidos sociais.

Referências

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70; São Paulo: Martins Fontes, 1982.

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

BRITTO, Paulo Henriques. O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. *E-lyra*, n. 3, p. 27-41, 2014.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 2002.

¹⁰ Sobre a visualidade na poética de Ana Cristina Cesar, consulte-se sobretudo *Um enlace de três: Augusto de Campos, Arnaldo Antunes e Ana Cristina Cesar à luz da visualidade*, de Douglas Salomão (2011).



CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

LEONE, Luciana di. *Ana C.: as tramas da consagração*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MALUFE, Annita Costa. *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

MORICONI, Italo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura*. São Paulo: Ateliê, 2004.

PROENÇA, Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Simões, 1955.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *O verso romântico e outros ensaios*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.

SALOMÃO, Douglas. *Um enlace de três: Augusto de Campos, Arnaldo Antunes e Ana Cristina Cesar à luz da visualidade*. Vitória: Edufes, 2011.

SEARA, Izabel Christine; NUNES, Vanessa Gonzaga; LAZZAROTTO-VOLCÃO, Cristiane. *Fonética e Fonologia do português brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2015.

SISCAR, Marcos. *Ciranda da poesia: Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

ZULAR, Roberto. Sereia de papel (algumas anotações sobre a escrita e a voz em Ana Cristina Cesar). In: BOSI, Viviana; FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto. *Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015.

“ON BEING ILL” E O SOFRIMENTO DO CORPO

Profa. Dra. Maria Aparecida de Oliveira¹

No artigo “On being ill”, Virginia Woolf discute os limites da linguagem para descrever as desvantagens da dor e do sofrimento. Esse artigo pretende analisar como Virginia Woolf lida com esses limites para expressar a dor, o sofrimento e o luto em seus romances, seja em *The Voyage Out* quando Rachel é acometida por uma doença ou em *Jacob’s Room* quando a mãe sofre com o corpo ausente de Jacob. Em *Mrs. Dalloway*, há a corpo invisível de Clarissa e o corpo fragmentado de Septimus. Em *To the lighthouse*, há a morte de Mrs. Ramsay e o sofrimento daqueles que ficaram. Lily, por exemplo, questiona como ela pode expressar as sensações corporais. Em *The Waves*, o sofrimento é também expressado por meio das personagens Rhoda e Neville.

Palavras-chave: Virginia Woolf; corpo; dor, sofrimento.

Introdução

Virginia Woolf, no texto “On being ill”, questiona os limites da língua inglesa para descrever a dor e o sofrimento:

Finally, to hinder the description of illness in literature, there is the poverty of the language. English, which can express the thoughts of Hamlet and the tragedy of Lear, has no words for the shiver and the headache. It has all grown on way. The merest schoolgirl, when she falls in love, has Shakespeare or Keats to speak her mind for her; but let a sufferer try to describe a pain in his head to a doctor and language once runs dry. There is nothing ready made for him. (Woolf, 2012, p. 6)

Durante toda a sua vida, Virginia Woolf teve sérios problemas com a sua mente e com seu corpo, assim como lutou para expressá-los e se deparou com os limites da linguagem. Pode-se perceber que toda sua obra lida com essa questão, em todos seus romances a dor e o sofrimento perpassam suas narrativas. E em toda a sua obra, Woolf questiona o poder e os limites da linguagem para expressar certos estados mentais. Woolf escreveu o artigo “On being ill” enquanto ela mesma se encontrava enferma durante todo o mês de outubro de 1925. O artigo foi publicado em uma versão mais curta, intitulado “Illness: Na Unexploited mine”, em janeiro de 1926 na revista *New Criterion* de T. S. Eliot. Assim pode-se constatar pela leitura de seu diário:

¹ Professora na Universidade Federal do Acre, realiza seu pós-doutorado na Universidade de Toronto.
Contato: mariaaoliv@yahoo.com

The Woolfs returned to Tavistock Square on Friday 2 October; by Monday VW was so unwell that her doctor, Ellinor Rendel, was sent for, and for the rest of this month and most of November she was more or less ill, in and out of bed, with occasional walks or drives with LW and seeing a very limited number of visitors. She managed to write On Being Ill, for T. S. Eliot's New Criterion, and a few reviews for the Nation & Athenaeum. (WOOLF, 1980, p. 46)

Em resposta ao artigo de Woolf, em *The Body In Pain: The Making and Unmaking of the World* (1985), Elaine Scarry argumenta que o sofrimento não pode ser colocado em palavras: a dor física não apenas resiste à linguagem, mas ativamente a destrói, trazendo uma reversão imediata aos estados anteriores a linguagem, aos sons e sussurros, aos gemidos e aos gritos do corpo, os quais são apreendidos mesmo antes de se aprender uma língua. Apesar de sabermos que o corpo tem sido negligenciado pela literatura, contudo, após o movimento feminista o corpo retorna ao palco, rompendo uma dicotomia entre o corpo e a mente. Maria Conceição Monteiro (2016:258) faz uma breve retrospectiva de como o corpo tem sido criado a partir de uma teorização, que passa por Freud compreendendo como o corpo fala por meio do inconsciente; por Edmundo Husserl que entende o corpo como centro de toda significação, o que leva ao existencialismo de Merleau Ponty, cujo corpo é a “encarnação da consciência”. No século XX, o corpo torna-se lócus de repressão e libertação, está no centro das lutas políticas, das aspirações individuais e dos debates culturais. Já Elódia Xavier em seu texto *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino* (2007) reflete sobre o corpo feminino e escreve sobre o corpo invisível, o subalterno, o disciplinado, o paralisado, o envelhecido, o violento e o violentado, o degradado, o erotizado e o liberado. Por um lado, a obra de Woolf é povoada pelo corpo ferido, destroçado e fragmentado, danificado pela guerra, como se pode ver por meio das personagens, Jacob em *Jacob's Room*, Septimus em *Mrs. Dalloway*, Andrew em *To the Lighthouse* e Percival em *The Waves*. Por outro lado, há o corpo paralizado das personagens femininas, assim como Rachel em *The Voyage Out*, Lucrezia em *Mrs. Dalloway* e Rhoda em *The Waves*, jovens mulheres que estão entrando na maturidade e que não conseguem cruzar as fronteiras da sexualidade. Há ainda os corpos que sofrem pelo luto, como a mãe de Jacob, Mrs. Dalloway, Lily e Nelville. Esses são os vários modos que Woolf decidiu comunicar o sofrimento, a dor, o luto por meio dos corpos das personagens.

The Voyage Out

Depois da morte de sua mãe em 1895, seguida pela morte de sua irmã em 1897, de seu pai em 1904 e após a morte do irmão em 1906, Woolf havia se acostumado ao sofrimento e a perda. Tais fatos tiveram um grande impacto em seu processo criativo, como resultado sua arte foi transformada em uma contemplação da morte e da perda, contudo, ao meditar sobre a finitude, ela também está enaltecendo a vida. O processo de escrita de *The Voyage Out* foi marcado pela perda e pela instabilidade emocional de Virginia Woolf ao lidar com elas, o que representou grande dificuldade e o romance, por certo, reflete tal complexidade.

Em *The Voyage Out*, o leitor segue os passos de Rachel em sua jornada ao adentrar a maturidade, em que ela necessita enfrentar sua sexualidade e lidar com as emoções do corpo. Rachel passa por um processo de estranhamento diante de seu próprio corpo ao se deparar com questões relacionadas à sexualidade, seu corpo se paralisa. Isso ocorre no início com Richard Dalloway e mais tarde com Terence Hewet. Depois da primeira experiência, ela tem um sonho que está presa em um longo e estreito túnel com um pequeno homem deformado. Mais tarde, durante a febre, o sonho se repete com os mesmos elementos: o túnel, agora pequenas mulheres deformadas jogando cartas. Tais elementos estão ligados à morte e à sexualidade, aos seus medos e desejos, às suas angústias e inquietações. Sua experiência com seu próprio corpo altera sua percepção com o espaço e as relações com outras personagens.

Ao se distanciar de seu corpo, Rachel conseqüentemente afasta-se de si mesma, sentindo desconectada, isolada, sozinha com seu próprio corpo, o que afeta sua habilidade de se organizar em um mundo coeso e coerente ao seu redor. Ao negar a sua sexualidade e corporalidade, Rachel se distancia de seu “eu”, já que a consciência de si e do mundo passam pela experiência corporal, as percepções, os sentimentos, as emoções e as sensações. A paralisia que ela sente no início do romance aumenta no decorrer da narrativa e no momento da sua febre ela se vê isolada e desamparada apenas com seu corpo e com os objetos do quarto. Doente, incapaz de refletir e sem memórias, ela emerge no mundo de um modo primordial. No momento das alucinações, devido à febre, Rachel sente seu espaço reduzido, como se os objetos estivessem conectados ao seu corpo. Ao se aproximar da morte, Rachel está completamente desligada do mundo externo. Dessa forma, pode-se ver que o processo de isolamento do seu próprio corpo e a incapacidade de viver sua sexualidade de forma plena a leva ao ponto da destruição.

Jacob's Room

Já em *Jacob's Room*, o corpo ausente da personagem principal é representado pelo quarto e pelos seus sapatos vazios. Nesse caso, a linguagem usada para expressar o sofrimento ocorre pela ausência. Nada é dito sobre o sofrimento, apesar da dor das personagens. A mãe sente-se devastada ao segurar os sapatos vazios de Jacob, mas nada é dito, ela permanece em silêncio. O sofrimento e a dor da perda por meio do luto são expressos por meio de metáforas e imagens. O corpo não está mais lá, apenas o quarto e os sapatos vazios. Os ecos “Jacob, Jacob” no final, também se referem ao início do romance, quando Jacob está colecionando conchas no mar. Ao chegar ao topo da rocha, e olha para baixo, ele encara a morte face a face, ele sabe que está em perigo e quer escapar, mas a força das ondas o aprisionam, assim como o caranguejo que ele acaba de capturar, ele quer escapar, mas não consegue. Esses são os elementos que mostram o drama de Jacob. Ele está enclausurado a uma peça, em que deve atuar, embora não queira. Ele está confinado à narrativa masculina, em que ele é o soldado-herói, e todos nós sabemos o fim da história. A seguinte citação do início do romance reflete bem o que ocorre ao final:

Ja-cob! Ja-cob! Shouted Archer, lagging on after a second. The voice had an extraordinary sadness. Pure from all body, pure from all passion, going out into the world, solitary, unanswered, breaking against rocks – so it sounded. (WOOLF, 2008, p. 5)

Há uma simetria que indica o todo do romance, a tristeza e as lágrimas estão presentes apenas no começo. Assim, o leitor deve ler o romance novamente para entender as ausências deixadas pela escritora. *Jacob's Room* não é apenas uma elegia aos jovens mortos durante a primeira guerra mundial, mas serve para nos lembrarmos das tantas guerras do passado, do presente e das que ainda poderão ocorrer no futuro. Nesse caso, o romance de Woolf é revisionista, porque reflete sobre outras narrativas de guerra, como por exemplo o poema “In Flander Fields” de John McCrae. O poema fala a partir da perspectiva dos jovens mortos que se sacrificaram durante a Primeira Guerra Mundial e mostra a transição entre os momentos de luta nos campos de batalha e a paz que segue depois da guerra. *Jacob's Room* nos traz lembranças desses campos de batalha e dos corpos mutilados de jovens mortos em terríveis massacres, a agonia, o sofrimento e a dor do corpo são indicativos dessa narrativa que conhecemos tão bem.

Mrs. Dalloway

O sofrimento do corpo em *Mrs. Dalloway* é também expresso por meio do silêncio. Inicialmente, há Mrs. Dalloway e seu corpo invisível, depois Septimus e seu corpo desintegrado, Lucrezia e seu corpo sofrido, solitário e esqualido. Todos eles conectados pelas metáforas construídas por Woolf. Primeiro, Mrs. Dalloway aparece também descorporalizada, invisível, desconhecida, restando apenas Mrs. Richard Dalloway.

But often now this body she wore (she stopped to look at a Dutch picture), this body, with all its capacities, seemed nothing – nothing at all. She had the oddest sense of being herself invisible; unseen; unknown; there being no marrying, no more having children now, but only this astonishing and rather solemn progress with the rest of them, up Bond Street, this being Mrs. Dalloway; not even Clarissa any more: Mrs. Richard Dalloway. (WOOLF, 1992, p. 11)

O nome *Mrs. Richard Dalloway* refere-se a uma persona fictícia, uma máscara social que funciona com uma segunda pele, que cobre Clarissa Parry e seu corpo invisível. Septimus também está desintegrado de seu corpo, parece quase não haver conexão entre seu corpo e mente, já que ele está completamente alienado do mundo exterior. Deve-se lembrar que Septimus está mentalmente traumatizado e que, por um lado, sua capacidade para se comunicar está consequentemente abalada. Por outro lado, sua mente percebe conexões das mais variadas formas:

leaves were alive; trees were alive. And the leaves being connected by millions of fibres with his own body, there on the seat, fanned it up and down; when the branch stretched he, too, made that statement. The sparrows fluttering, rising, and falling in jagged fountains were part of the pattern; the white and blue, barred with black branches. Sounds made harmonies with premeditation; the spaces between them were as significant as the sounds. A child cried. Rightly far away a horn sounded. All taken together meant the birth of a new religion. (WOOLF, 1992a, p. 71)

Lucrezia e Septimus estão ambos distantes do mundo e enquanto um casal, os dois parecem estranhos um ao outro. Ambos são vítimas da guerra e de suas consequências. Novamente, Woolf expressa essa realidade para lembrarmos dos sofrimentos e traumas causados pela guerra:

*To love makes one **solitary**, she thought. She could tell **nobody**. [...] **Nothing** could make her happy without him! **Nothing!** He was selfish. So men are. [...] Look! Her wedding ring slipped – she had grown so thin. It was she who suffered – but she had **nobody** to tell. (Woolf, 1992a, p. 25, grifos nossos)*

To be rocked by this malignant torturer was her lot. But why? She was like a bird sheltering under the thin hollow of a leaf, who blinks at the sun when the leaf moves; starts at the crack of dry twig. She was exposed; she was surrounded by the enormous trees, vast clouds of an indifferent world, exposed; tortured; and why should she suffer? Why? (WOOLF, 1992a, p. 72)

Woolf conecta seus personagens por meio de metáforas, os pássaros, as ondas subindo e descendo, parecem demonstrar o movimento da agulha no processo de criação e reflexão das personagens de Mrs. Dalloway e Lucrezia. As ondas além de representarem um elemento de ligação entre as duas narrativas em Mrs. Dalloway, também parecem conectar Rachel em *The Voyage Out* e Rhoda em *The Waves*. Além disso, as ondas podem ser ouvidas ao longo de *To the Lighthouse*, como um som de lamentação, como a voz do luto, o choro pela morte.

To the Lighthouse

Para Maria DiBatista, *To the lighthouse* é baseado na relação entre a mãe morta e a filha perdida, que é finalmente reconciliada por meio da arte. A arte de Mrs. Ramsay é transformar a vida diária em um milagre, por meio de seu processo criativo de costurar seus atos de reconciliação e por meio do jantar. Mas seu grande triunfo jaz no fato de que apesar de tentar escapar, ela sabe que há um mundo cruel em que prevalece a incerteza, a dor e o sofrimento:

Only she thought life – and a little strip of time presented itself to her eyes, her fifty years. There it was before her – life. Life: she thought but she did not finish her thought. She took a look at life, for she had a clear sense of it there, something real, something private, which she shared neither with her children not with her husband. [...] she must admit that she felt this thing that she called life terrible,

hostile, and quick to pounce on you if you gave it a chance. **There were the eternal problems: suffering; death; the poor. There was always a woman dying of cancer even here. And yet she had said to all these children, you shall go through with it.** (WOOLF, 2004, p. 55, grifo nosso)

Mrs. Ramsay prevê um mundo terrível, em que se destaca os eternos problemas: o sofrimento, a dor, a morte. Esse mundo vem à tona no segundo capítulo do romance, “Time Passes”, nele há três mortes consecutivas, narradas em parênteses, como uma forma de evitar o sofrimento que elas causaram. Mas, ao narrá-las de forma breve e elíptica, o mundo previsto por Mrs. Ramsay na citação anterior demonstra a inevitabilidade da morte e a destruição do tempo. “Time Passes” é invadido pela escuridão, e a existência humana é banida. Morte, dor e sofrimento entram na casa, que também está devastada pelo tempo.

No terceiro capítulo, a escuridão é substituída pelas luzes e cores da pintura de Lily. No entanto, Lily sofre com a morte de Mrs. Ramsay e por meio de sua arte, ela tenta recuperar e recriar o corpo de Mrs. Ramsay:

Little words that broke up the thought and dismembered it said nothing. About life, about death; about Mrs. Ramsay no, she thought, one could say nothing to nobody. The urgency of the moment always missed its mark. Words fluttered sideways and struck the object inches too low. Then one gave it up; then the idea sunk back again; then one became like most middle-aged people, cautious, furtive, with wrinkles between the eyes and a look of perpetual apprehension. For how could one express in words the emotions of the body? Express the emptiness there? (WOOLF, 2004, p.169)

Lily pode expressar suas emoções em forma de visões, mas como ela poderia expressar as emoções do corpo, o vazio deixado pela morte de Mrs. Ramsay. Em 1925, no momento em que Woolf estava concebendo o romance, ela pensou na personagem do pai, sentado no barco, recitando “We perish, each alone”, enquanto ele abatia um peixe. Essa imagem foi replicada no terceiro capítulo do romance, enquanto Lily está sofrendo ao tentar recriar a imagem de Mrs. Ramsay, o corpo mutilado do peixe é lançado de volta ao mar:

[...] if they shouted loud enough Mrs. Ramsay would return. "Mrs. Ramsay!" she said aloud, "Mrs. Ramsay" The tears ran down her face.

[Macalister's boy took one of the fish and cut a square out of its side to bait his hook with. The mutilated body (it was alive still) was thrown into the sea.]

"Mrs. Ramsay!" Lily cried, "Mrs. Ramsay!" But nothing happened. The pain increased. That anguish could reduce one to such a pitch of imbecility, she thought (WOOLF, 2004, p. 171)

O corpo mutilado do peixe pode representar o corpo de Lily, que sofre após a perda de Mrs. Ramsay, como se ela estivesse perdendo parte do seu próprio corpo; mas também pode apresentar o próprio corpo de Mrs. Ramsay e mesmo daqueles que estão na viagem ao farol: Mr. Ramsay, James e Cam, que perderam parte de seus corpos.

The Waves

The Waves é um dos romances de Woolf que mais explora a relação entre a identidade e o corpo. Lembrando que para Woolf, nem sempre o corpo representa uma entidade completa e estável, pelo contrário, nesse romance ela demonstra a sua complexidade, seu caráter contraditório e instável. Kate Flint (1992) analisa como Woolf trabalha com a percepção de suas personagens diante da materialidade de seus corpos e o uso da linguagem. Quanto mais consciente a personagem for da materialidade de seu corpo, menos provavelmente ela usará a linguagem figurativa ou especulativamente. Quanto maior a consciência corporal, mais concreta e menos metafórica será a linguagem. Conseqüentemente, quanto menor a consciência corporal, maior será o uso de uma linguagem figurativa, poética, imaginativa e mais abstrata.

Em *The Waves* Rodha e Nelville são as personagens que mais sofrem no romance. Rodha assim como Rachel em *The voyage out*, experiencia uma desconexão com seu próprio corpo, a negação da corporidade a leva aos limites da destruição. Em oposição a Rhoda, Jinny vive seu corpo inteira e prazerosamente, vivendo a sensualidade a cada minuto, permitindo que seu corpo expresse suas vontades. Enquanto Jinny está completamente consciente de seu corpo, sempre em controle dele, Rhoda é insegura e experiencia seu corpo dolorosamente. Como ela não tem consciência de quem ela é, ela é incapaz de se identificar com seu próprio corpo e com os outros. À medida que Jinny vive a afirmação de sua corporalidade e sexualidade, Rhoda vive a negação,

ela é o não ser, aquela que não tem face. Em seu processo de não reconhecimento da materialidade de seu corpo, Rhoda utiliza uma linguagem mais metafórica e prefere se identificar com as ondas e com o mar:

But here I am nobody. I have no face. This great company, all dressed in brown serge, has robbed me my identity. We are all callous, unfriended. I will seek out a face, a composed, a monumental face, and I will endow it with omniscience, and wear it under my dress like a talisman and then (I promise this) I will find some dingle in a wood where I can display my assortment of curious treasures. I promise myself this. So I will not cry. (WOOLF, 1992, p. 23)

Neville é outro personagem que sofre com seu corpo, o qual é uma fonte de constante sofrimento para ele, principalmente por que ele é incapaz de viver sua sexualidade completamente com Percival, a quem ele ama, mas não pode tê-lo:

I shall have riches, I shall have fame. But I shall never have what I want, for I lack bodily grace and the courage have come with it. The swiftness of my mind is too strong for my body I fail before I reach the end and fall in a heap, damp, perhaps disgusting. I excite pity in the crises of life, not love. Therefore, I suffer horribly. (WOOLF, 1992, p. 97)

Inicialmente, ele sente repulsão pelo próprio corpo, depois ele sofre com a perda de Percival. Bernard diante da morte de Percival, assim como Nelville, se depara com os limites da linguagem para expressar dor e sofrimento. Diante do corpo dilacerado, a linguagem precisa retornar a um estágio primordial, precisa de gritos, urros e uivos para expressar aquilo que rompe com a existência material.

Flint (1992) afirma que o triunfo do romance jaz na incerteza do conceito de individualidade e no modo como ela se expressa no corpo, o qual representa uma entidade instável, que muda de acordo com o tempo, com as marcas, com as cicatrizes, com a dor e com o sofrimento deixadas por ele. Para ela, a linguagem, limitada para expressar a dor e o sofrimento, também não pode controlar nosso senso de identidade, a qual está intimamente ligada à nossa consciência, ponto crucial do romance.

Considerações Finais

Woolf expande os limites da linguagem para expressar a dor e o sofrimento. Ao fazê-lo, ela também está demonstrando como a vida é valiosa. A morte, a guerra, a dor e o sofrimento permeiam todos os seus romances. Onde as palavras são limitadas, ela usa as metáforas, onde as palavras não são necessárias, ela usa ausências, elipses, silêncios e explora a linguagem usando elementos visuais e oníricos para compensar os limites da língua.

Quando Elaine Scarry afirma que a dor resiste à linguagem e que ocorre em um estado prévio a ela, é inevitável não pensar na velha mendiga em *Mrs. Dalloway* e em *Jacob's Room* expressando seu corpo em sofrimento, os gritos e sussurros do corpo, remetendo a uma era antiga. No momento que Woolf estava escrevendo “On being ill”, ela havia terminado *The Voyage Out*, *Night and Day*, *Jacob's Room* e *Mrs. Dalloway*. Quando pensamos que finalmente ela vai se debruçar sobre o corpo, principalmente o corpo adoecido, o artigo muda de rumo e ela passa a discutir o corpo literário, o que ela sabia muito bem fazer em seus ensaios.

Woolf estava questionando e criticando a literatura e sua demasiada ênfase à mente, em detrimento do corpo. Ela estava preocupada em como os estados alterados da mente poderiam produzir visões diferenciadas, como vimos em *The Voyage Out*, com Rachel. Ou em como a falta de consciência corporal afeta as relações e, conseqüentemente, a relação entre linguagem e identidade, como pode-se perceber em *The Waves*. Já em *Mrs. Dalloway*, a escritora nos mostra como os traumas de guerra afetam os corpos individuais, assim como em *To the Lighthouse* vemos como a guerra afeta a vida familiar e alteram toda a estrutura social. Woolf estava sempre em busca de uma nova linguagem, de novos modos de expressar, novas visões, assim ela precisaria de uma linguagem que fosse “more primitive, more sensual, more obscene” para expressar os “dramas diários do corpo”.

Eu gostaria de terminar dizendo que a escrita da dor e do sofrimento é apenas um dos aspectos da escrita woolfiana sobre essa jornada entre a vida e a morte. Em sua caleidoscópica escrita, ela também escreveu sobre o prazer, a humor e a insuportável leveza do ser. Lembrando que Jameson diz que a história sangra, Woolf transformou a dor em história, ela transcende a dor e o sofrimento, transformando-os em arte.

Referências bibliográficas

DIBATISTA, Maria. *Virginia Woolf's Major Novels: The fables of Anon*. New Haven: Yale University Press, 1980.

DUBINO, Jeanne. "On Illness as Carnival: The body as discovery in Virginia Woolf's "On being ill" and Mikhail Bakhtin's Rabelais and his world". In: *Virginia Woolf: Emerging Perspectives. Selected Papers from the Third Annual Conference on Virginia Woolf*. New York: Pace, 1994.

JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Methuen, 1981, p.102.

Mijangos, Lynne. "Listening for the voices of women: A close reading of On Being Ill." *Virginia Woolf Miscellany*, no. 89, 2016, p. 64.

MONTEIRO, Maria C.; GIUCCI, Guilherme. *Os desdobramentos do corpo no século XX*. Rio de Janeiro: Caetes, 2016.

SCARRY, Elaine. *The Body in Pain: The making and unmaking of the world*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

WOOLF, Virginia. *Jacob's Room*. Introd. Vara Neverow. New York: Harcourt Books, 2008.

_____. *On being ill with notes from sick room*. Ashfield: Paris Press, 2012.

_____. *Mrs. Dalloway*. Introduction by Elaine Showalter. London: Penguin Books, 1992.

_____. *To the Lighthouse*. Introduction by Hermione Lee. London: Penguin Books, 2004.

_____. *The Voyage Out*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

_____. *The Waves*. Introd. Kate Flint. London: Penguin Books, 1992.

XAVIER, Elodia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

XIAOXI, Eileen Yu. "Indifference over Sympathy: Transcendental Communication in Virginia Woolf's On Being Ill and Mrs. Dalloway." *Virginia Woolf Miscellany*, no. 89, 2016, p. 57.

O CORPO TRANSGÊNERO EM NEY MATOGROSSO E A DESCONSTRUÇÃO DA HETERONORMATIVIDADE ATRAVÉS DA MÚSICA E DA PERFORMANCE

Marina de Oliveira (UFPeI)¹

Resumo: A partir da performance de Ney Matogrosso para a música “Rua da passagem (trânsito)”, de Arnaldo Antunes e Lenine, no show “Atento aos sinais”, investiga-se como a noção de heteronormatividade pode ser desconstruída em uma situação de representação. Isto se dará pelo estudo da letra da música e pela análise de como a presença transgênera construída pelo intérprete coloca a desrepressão da sexualidade como força-motriz para a conquista de um mundo mais igualitário. Para respaldar o estudo, utilizam-se as ponderações de Judith Butler acerca das questões de gênero e de Renato Cohen acerca da linguagem performática.


Palavras-chave: Corpo transgênero; heteronormatividade; Ney Matogrosso; performance; música.

A atuação performática de Ney Matogrosso tornou-se notória no contexto dos movimentos contraculturais das décadas de 1960/1970, em que eram recorrentes as experiências híbridas envolvendo as artes visuais, cênicas e musicais. Grupos teatrais ou musicais como o Dzi Croquettes (1972) e o Secos & molhados (1973/74) utilizavam figurinos, maquiagem e movimentação corporal subversivos, contrários a uma estética heteronormativa.

Renato Cohen pondera que na performance “geralmente se trabalha com persona e não personagens” (COHEN, 2002, p. 107). Cabe ao performer o exercício físico de construir a sua persona, a partir de elementos como postura, energia, figurino e movimento corporal, que são constitutivos desta elaboração. É durante o processo criativo que o corpo do atuante transforma-se até estar pronto para interagir com o espectador. Não se trata de construir uma personagem, mas de trabalhar “sobre sua ‘máscara ritual’ que é diferente de sua pessoa no dia-a-dia” (COHEN, 2002, p. 58). Não se trata de ‘fazer a si mesmo’ em detrimento da representação de uma personagem, mas de representar algo, a nível simbólico, a partir de si mesmo.

Durante a formação do grupo Secos & Molhados, Ney Matogrosso afirmou-se através de uma voz e um corpo ousados, extravagantes, híbridos, afrontadores do padrão heteronormativo. Depois da dissolução do grupo, o intérprete seguiu uma bem-sucedida

¹ Graduada em Interpretação Teatral (UFRGS), Mestre e Doutora em Teoria da Literatura (PUCRS). Contato: marinadolufpel@gmail.com.



carreira solo cantando músicas de Chico Buarque, Cartola, Rita Lee, Tom Jobim, entre outros. No show “Atento aos sinais”, que teve a sua estreia em 2013, há um retorno à atmosfera de Secos & Molhados².

Reconhecendo pontes de contato entre a persona construída por Ney em Secos & Molhados e no show “Atento aos sinais”³, o presente artigo aborda de que forma a presença transgênera do performer sugere a liberdade sexual como ferramenta para a construção de uma sociedade mais harmônica, tendo como ênfase o estudo da letra da música “Rua da passagem (trânsito)”, de Arnaldo Antunes e Lenine, canção de abertura do referido show. Como contraponto à ideia de liberdade sexual, menciona-se o estudo de Maria Joseli Silva, que revela a assombrosa interdição espacial imposta a corpos transgêneros na sociedade brasileira.


O título da música “Rua da passagem (trânsito)” comporta, na etimologia das palavras “rua”, “passagem” e “trânsito”, a ideia de deslocamento e movimento. Arnaldo Antunes e Lenine não escolheram este título de modo aleatório, já que “Rua” remete ao mundo; “dar passagem” é deixar algo ou alguém andar livremente; e “trânsito”, por seu turno, remete a uma diversidade de meios de deslocamento (pedestres, bicicletas, carros, caminhões, ônibus etc.) que coexistem entre si, de modo minimamente harmônico. Mas para além de remeter aos meios de locomoção, como mencionado, é possível associar a palavra “trânsito” à diversidade de corpos que se deslocam continuamente (negros, mulheres, crianças, trans, gays, asiáticos, índios etc.).

Por outro lado, é importante ressaltar que “trânsito”, “transexual” e “transgênero” apresentam o mesmo radical, “trans”, do latim, que consta no *Dicionário Aurélio* como “movimento para além de; através de; posição para além de; posição ou movimento de través; intensidade” (FERREIRA, 1999, p. 1.985). Não por acaso, o termo é também utilizado para designar pessoas com identidade de gênero distinta de seu sexo biológico.

Que relação diferentes corpos estabelecem quando se cruzam no “trânsito da vida”? Esta parece ser a ênfase da música que tem como refrão “Todo mundo tem direito à vida / Todo mundo tem direito igual”. O direito à igualdade está defendido na letra da canção

² O próprio cantor teria afirmado: “Atento aos Sinais é um show que me aproxima dos meus tempos de Secos & Molhados, mas é sobretudo um show pop”. Disponível em: <https://www.sopacultural.com/ney-matogrosso-em-atento-aos-sinais-ao-vivo/>.

³ O show foi assistido por mim na cidade de Pelotas, no Theatro Guarany, no dia 28 de março de 2017.



sob vários aspectos, pois tanto as forças policiais quanto os que estão à margem têm direito a se deslocar, já que “A cidade é tanto do mendigo / Quanto do policial”.

O direito de ir e vir está reivindicado na música não apenas para distintas classes sociais, mas para distintas formas de expressão sexual: “Travesti trabalhador turista / Solitário família casal”, todos devem andar com liberdade, “Sem ter medo de andar na rua / Porque a rua é o seu quintal”.

No Brasil, o medo de andar na rua ganha outra dimensão para travestis, transexuais e transgêneros. O artigo de Maria Joseli de Silva, “A cidade dos corpos transgressores da heteronormatividade”, descortina, a partir de entrevistas com treze pessoas que se autointitularam travestis, a dificuldade de livre trânsito num espaço social marcado pela heteronormatividade.

A escola, construída no imaginário coletivo como lugar de conhecimento, inclusão e diversidade, é na verdade uma das principais responsáveis pela marginalização destes corpos transgressores, aponta o estudo: “O espaço escolar aparece na vida das travestis como um local de treino para a vida em sociedade. Ao contrário do que a sociedade idealiza, a escola reproduz e reforça os padrões de exclusão que estão postos e naturalizados” (SILVA, 2008, p. 12). *Bullying*, agressão física, assédio moral e sexual executados por alunos, com a participação, conivência ou omissão de professores e funcionários da escola, foram relatados com frequência nas entrevistas. Também recorrentes foram os depoimentos de travestis que evitavam usar o banheiro e se escondiam durante o período do recreio para não sofrerem agressões. A ação de ir e voltar da escola foi igualmente narrada como experiência traumática, devido às constantes ameaças sofridas no espaço da rua.

A separação dos banheiros em “masculino” e “feminino”, em escolas e espaços públicos, revela-se como a materialização sintética de nossa concepção heteronormativa binária. Mas e como ficam os corpos que não se sentem pertencentes a esta bipolarização? Para travestis, transexuais e transgêneros, esta divisão não é legítima, pois seus corpos não se encaixam em nenhum dos dois polos e a utilização dos banheiros com esta concepção os deixa expostos a constrangimentos e a outros tipos de violência de cunho homofóbico.

Andar na rua, sem medo, como se a rua fosse o seu quintal, é o desejo de parte significativa da comunidade de LGBTs, que sente na pele a interdição espacial sofrida


por seus corpos não heteronormativos. O problema não se restringe, obviamente, ao uso dos banheiros e sua concepção binária. Ele está na base da constituição de uma sociedade que perpetua, em lugares como a escola e a igreja, mecanismos de repressão e exclusão perversos. O que está em jogo, além do direito de ir e vir sem sofrer nenhuma agressão, é o direito de permanecer, de pertencer aos lugares preservando uma alteridade distinta do senso comum.

Na música de Arnaldo Antunes e Lenine, o respeito ao outro estende-se também aos demais seres, já que “Não se deve atropelar um cachorro / Nem qualquer outro animal”. O recorrente verso “Gentileza é fundamental” surge como a chave para aqueles que acreditam na coexistência pacífica de seres diversos.

A defesa da pluralidade e da tolerância em sociedade, em “Rua da passagem (trânsito)”, ganha outra potencialidade quando é interpretada por Ney Matogrosso através de uma persona sexualmente ambígua e lasciva, num corpo transgênero, como é possível visualizar na foto⁴ de Márcia Hack, tirada no show “Atento aos sinais”:



⁴ Disponível em: <http://www2.uol.com.br/neymatogrosso/show23.html>.



Este é um dos figurinos do show, assinado por Ocimar Versolato, que veste Ney em cena desde 1994. Um véu brilhante na cabeça, uma espécie de colete feito de plumas negras, uma calça colante de oncinha dourada, botas pretas de cano alto e braceletes e anéis prateados compõem a exuberante figura cênica. Somado à vestimenta, tem-se a energia sexual emanada pela persona construída por Ney Matogrosso, que com olhos faiscantes e movimentação lasciva de quadris e coluna explora um corpo nitidamente distinto da matriz heterossexual.


Ao evidenciar, através de estudos psicanalíticos, filosóficos, feministas e pós-estruturalistas, que não há uma “ordem compulsória” entre sexo biológico, gênero e desejo, Judith Butler afirma-se como importante pensadora dos estudos de gênero e da teoria *queer*.

Butler, em *Problemas de gênero*, identifica que o suposto alinhamento entre sexo, gênero e desejo atende, na verdade, a uma construção de poder respaldada pela crença na heterossexualidade como algo compulsório. Assim, a criança que tem pênis é um menino e sentirá atração sexual por meninas; já a criança que tem vagina será denominada menina e sentirá atração sexual por meninos, numa lógica em que o gênero é concebido como uma unidade formada por dois polos antagônicos: o masculino e o feminino. Para a teórica, “a ‘unidade’ do gênero é o efeito de uma prática reguladora que busca uniformizar a identidade do gênero por via da heterossexualidade compulsória” (BUTLER, 2017, p. 67).

A teórica estadunidense afirma ainda que a “verdade” única sobre sexo e sua vinculação a determinado gênero a partir de uma concepção binária instaurou-se na coletividade a partir de narrativas criadas e internalizadas com o intuito de consolidar estruturas de poder heteronormativas:

A univocidade do sexo, a coerência interna do gênero e a estrutura binária para o sexo e o gênero são sempre consideradas como ficções reguladoras que consolidam e naturalizam regimes de poder convergentes de opressão masculina e heterossexista. (BUTLER, 2017, p. 70)

Essas estruturas de poder reguladoras ficaram mais nítidas no Brasil após o golpe político que resultou no governo ilegítimo do presidente Michel Temer, empossado após o impeachment de Dilma Rousseff, em agosto de 2016. Em meio a instabilidade política, o País viu crescer de modo significativo uma onda de pensamento conservador,



respaldado por políticos com posturas sexistas e homofóbicas e por movimentos como o MBL (Movimento Brasil Livre), preocupado em “zelar” pela moral e os bons costumes da nação.


O campo das artes não ficou livre deste retrocesso, a ponto da exposição intitulada “Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”, sob a curadoria de Gaudêncio Fidelis, promovida pelo banco Santander, ser interrompida em setembro de 2017 sob a falsa alegação, de um grupo de pessoas vinculadas ao MBL, de que a mostra seria uma apologia à pedofilia e à zoofilia. Embora o cancelamento da exposição tenha causado indignação no meio artístico e intelectual e o Ministério Público Federal tenha recomendado, após a comprovação da improcedência das acusações, a reabertura imediata da mostra, o banco Santander optou por não reabrir a exposição.

Neste contexto de expansão do conservadorismo e da intolerância à diversidade sexual, o show “Atento aos sinais” (veja-se que o título não é aleatório), surge como necessário para o País, tendo em vista a sua potencialidade transformadora. Ney Matogrosso está atento ao que está acontecendo no Brasil e mantém-se coerente com sua postura de defender a liberdade sexual e de se opor a outros tipos de violência, como a imposta a negros e índios.

Neste sentido, é esclarecedor mencionar a polêmica virtual em que o cantor se viu recentemente envolvido ao ser criticado por Johnny Hooker acerca de uma entrevista concedida à *Folha de S. Paulo*, que teve como título “Que gay o caralho. Eu sou um ser humano, - diz Ney Matogrosso”. Como contrapartida, Johnny Hooker escreveu em seu *Facebook*: “É inconcebível ler a frase 'Que gay o caralho, eu sou um ser humano' no país que mais mata LGBTs do MUNDO(!)”.

Embora a discussão seja legítima e pertinente, o cantor pernambucano parece não ter levado em conta que a *Folha de S. Paulo* destacou uma frase da entrevista no título, deslocando-a de seu contexto original. A polêmica afirmação foi colhida da resposta de Ney à pergunta de Marco Aurélio Canônico: “Você se considerou em algum momento representante de uma minoria?”, a que Ney respondeu:

Eu não. Nunca peguei essa bandeira, não me interessa. Acho que eu sou útil assim, falando, conversando. Teve um encontro internacional gay no Rio, queriam que eu fosse presidir. Eu disse que não, não penso assim. Aí foi o Renato [Russo]. Tá certo, ele é quem tinha de ir, a cabeça dele era assim. Eu não defendo gay apenas, defendo índios, fiz um vídeo recentemente pedindo a demarcação de terras. Defendo os negros, que estão na mesma situação que viviam nas senzalas, estão presos aos



guetos. Me enquadrar como “o gay” seria muito confortável para o sistema. Que gay o caralho. Eu sou um ser humano, uma pessoa. O que eu faço com a minha sexualidade não é a coisa mais importante na minha vida. Isso é um aspecto, de terceiro lugar. (MATOGROSSO, 2017)

Mesmo optando por não vincular a sua imagem de modo direto ao movimento gay, Ney tem uma grande importância no âmbito da desconstrução da matriz da heterossexualidade compulsória vigente. Note-se que o cantor menciona outros tipos de opressão, destinada a negros e índios, que igualmente mobilizam a sua ação. Ele não quer ser defensor apenas dos gays, mas de outras minorias também.


Além disso, Ney parece não se identificar como gay, embora assuma sem problemas que já foi bissexual e que ultimamente suas relações são homossexuais. Pensando nas ponderações de Butler, é interessante observar esta relutância do cantor em ser simplesmente definido assim. Afinal, ser gay não representa em alguma instância o “desvio” que legitima a concepção binária da heterossexualidade compulsória? Talvez a expressão “humano” faça mais sentido para Ney, justamente porque ela dá conta de abarcar outras possibilidades do desejo que fogem às normas hegemônicas de gênero. Por isso, Ney Matogrosso é um artista imprescindível.

Referências

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CANÔNICO, Marco Aurélio. “Que gay o caralho, eu sou um ser humano, diz Ney Matogrosso”. *Folha de S. Paulo*. 19 jul. 2017. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/07/1902472-que-gay-o-caralho-eu-sou-um-ser-humano-diz-ney-matogrosso.shtml>>. Acesso em: 27 set. 2017.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.



FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

NEY MATOGROSSO. Rua da passagem (trânsito). A. Antunes, Lenine [compositores]. In: _____. *Atento aos sinais*. [S. I.] Som Livre. 2013. 1 CD. Faixa 1.

SILVA, Joseli Maria. A cidade dos corpos transgressores da hetenormatividade. *Geo UERJ*, v. 1, Ano 10, n. 18, 1º semestre de 2008. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/geouerj/article/view/1343/1132>>. Acesso em: 27 set. 2017.

A PERSONAGEM TRANSEXUAL EM *DO FUNDO DO POÇO SE VÊ A LUA*

Peterson Nogueira (IFRN)¹

Rosanne Bezerra de Araújo (IFRN)²

Resumo: A transexualidade tem ganhado espaço acadêmico e este trabalho tem a pretensão de analisar a personagem Cleópatra, do romance *Do fundo do poço se vê a lua* (2010), de Joca Reiners Terron (1968-). Aventamos a possibilidade de ela ser a primeira personagem brasileira a se submeter ao processo cirúrgico de redesignação sexual. Esta pesquisa pretende, pois, versar sobre o processo de redesignação sexual da personagem de Terron e suas nuances constitutivas de identidade da personagem Wilson e sua pulsão de morte transmutando para a personagem Cleópatra e sua pulsão de vida, levantando também um breve histórico da homossexualidade na literatura. Corroboram com essa visão Bauman (2012), Butler (2013) dentre outros teóricos.

Palavras-chave: Personagem transexual; *Do fundo do poço se vê a lua*; Transexualidade, duplo.

Introdução

Este trabalho é sobre a mutação do corpo. Mas, não somente o corpo transexual, que é o objetivo primeiro desta pesquisa. O corpo aqui se configura como libertação, o corpo que muda, amiúde ou espaçadamente. No romance em estudo, a personagem que faz cirurgia de redesignação sexual não é a única a formatar o corpo para que seja adequada a relação entre ela e o universo a sua volta.


Perceberemos que o romance apresenta dilemas que a sociedade brasileira ainda não conseguiu diluir, haja vista o crescimento recrudescente de uma onda conservadora entre nós – a propósito, também, em nível de mundo. Transexualidade, cinema e a relação do duplo são temas robustos e caros em *Do fundo do poço se vê a lua*, de Joca Reiners Terron. Entretanto, cabe à nossa pesquisa tentar analisar a personagem enquanto protagonista, narradora e, possivelmente, a primeira personagem transexual da literatura brasileira que se submete a uma cirurgia de redesignação sexual.

À essa característica, socialmente falando, não atribuímos quaisquer critérios de louvação e/ou diminuição das inúmeras transexuais que optam por não passar pelo processo cirúrgico da readequação.

A obra é um todo plural e descortina inúmeras possíveis análises, o que nos faz entender, claramente, que um artigo não pode dar conta de sua estrutura narrativa por completo. Assim, aprofundamo-nos na identidade de Wilson, personagem que vai ceder

¹ Doutorando em Literatura Comparada pela UFRN. Contato: petersonacademico@gmail.com.

² Orientadora.



lugar ao corpo de Cleópatra, sua identidade respaldada pelo sonho de ser igual à personagem de Elizabeth Taylor no filme *Cleópatra*, de 1963, de Mankiewicz.

Desse modo, este artigo vai buscar nas leituras sobre o filme Cleópatra a ponta do novelo que encontra a identidade de Wilson/Cleópatra (ou, simplesmente, Cleo), entretanto, sem a obsessão fílmica de investir no universo teórico do cinema. A identidade transexual de Wilson/Cleópatra é o ápice de nossa investigação.


1 – O corpo em *Do fundo do poço se vê a lua*

O estudo de Pinto e Bruns (2003) apresenta um histórico sintético sobre a transexualidade no mundo, na tentativa de “normalizar” o conceito que será trabalhado. Há a apresentação de casos médicos, com intervenção cirúrgica no Brasil e no mundo e, também, do comportamento das transexuais frente a um universo que, ainda, parece se opor à ideia da transexualidade.

As autoras vão mais longe e fazem uma leitura da construção da identidade sexual das transexuais, esclarecendo, sobretudo, termos usados no campo da sexualidade. À medida que o estudo vai se aprofundando, percebe-se que a caracterização da transexualidade parece marcar o advento de uma nova sexualidade. Não se pode deixar enganar, as autoras demonstram, com muita responsabilidade, o quanto as transexuais têm estado à margem de uma sociedade que acolhe.

Esse é o mundo real, cheio de dissabores para as pessoas que, frente a um estado caótico entre corpo e mente, rompe as estruturas e decidem acolher a si próprias, num mundo cheio de preconceitos. Se é verdade que o mundo real é conturbado e cheio de preconceitos com as transexuais, inclusive citando argumentos bíblicos contra elas, é igualmente um fato esse mundo para a crítica literária, que tem abandonado os livros que discutem questões dessa natureza.

Há também um universo em desencontro com a personagem transexual em *Do fundo do poço se vê a lua*, que, passando pelo incômodo de uma gestão gemelar, na barriga plástica, que se estica para dar vida aos filhos gêmeos, no corpo da grávida que conversa com os filhos na barriga, para Wilson, “Ela (a mãe) falou então e de uma só vez tudo o que uma mãe necessita aconselhar aos filhos, num longuíssimo sermão com a extensão de uma vida inteira e que durou segundos e minutos e horas e dias e semanas por nove meses a fio (...)” (TERRON, 2010, p. 35 – grifo nosso)



O corpo em formação dos gêmeos é um incômodo para Wilson que desejou, desde aqueles momentos intrauterinos, ter nascido mulher. William, o gêmeo que não morreu no parto, embora não tenha respondido positivamente aos testes pós-natal, era o corpo pesado, másculo em sua fase adolescente, ébrio na maturidade dos quase quarenta anos.


A posição do narrador, em tom confessional, biográfico e sem amarras vai mostrar que a sua adolescência sexual, a todo vapor, se encontra um corpo estranho, numa mente que não se reconhece com o corpo que possui. Não é o fato de ele sentir atração por homens, como fica claro nas suas primeiras saídas para os inferninhos da Avenida Augusta, em São Paulo, onde morou da infância ao início da adolescência. Ele simplesmente não consegue perceber o próprio pênis. “Eu podia senti-lo (o pênis), mas não conseguia mais enxergá-lo. [...] No centro de meu púbis havia uma clareira circular sem pelos ou qualquer outra coisa, nem vagina nem pênis nem porra nenhuma”. (2010, TERRON, p. 91-92 – grifo nosso).

Essas sensações impulsionam Wilson a procurar um estado psíquico que o conforte e esse estado não é o corpo masculino pelo qual ele tem desprezo. Em suas palavras, ainda iniciais, Pinto e Bruns (2003, p. 18), apoiadas em outros estudiosos do tema, demarcam que “fenomenologicamente, a inversão da identidade psicosexual constitui o problema nuclear dos transexuais”.

É exatamente esse sentimento que atordoa Wilson que, a essa altura, já era aficionado pela imagem de Cleópatra, interpretada pela atriz Elizabeth Taylor. O filme rendeu a Wilson uma paixão desmesurada pela atriz e, numa biografia dela, dá vida ao seu diário marginal, onde anota todas as suas vivências e experiências, sobretudo de seu processo de autoafirmação como mulher.

Devido a uma educação exacerbadamente cuidadosa do pai, o ator bufão cujo corpo também se transforma para que, num corpo obeso, consiga papéis no teatro, dentre eles, de Obelix, os gêmeos recebem uma educação não tradicional, dentro de casa, pelo próprio pai, com algum reforço do tio Edgar, o corpo magro e esquelético que habita as cenas do romance.

Essas informações do narrador sobre a educação é uma das brechas que ele encontra para discutir a ditadura militar no país. Sua mãe, falecida no parto, era uma fugitiva política, perseguida pela ditadura e que exatamente por isso não se apresenta ao pai dos gêmeos, mas deixa escapar um codinome, Cleópatra.




A memória de Cleo, já no Cairo, onde ela vai morar para cumprir a sua sina de ser da linhagem ptolomaica, volta após ela ser acusada de injúria e ameaçada de morte, o seu diário marginal não seria material suficiente para dar corpo a todas as suas memórias e, numa história que dura vinte e quatro horas, ela conta toda a sua vida. Devemos ressaltar que Wilson sofreu um acidente que o fez perder a memória e é exatamente durante esse período que ele se submete ao processo cirúrgico de redesignação sexual.

Além dos personagens já citados, cujos corpos ganham força e notoriedade de alguma maneira na narrativa, um outro personagem não pode ser esquecido na análise. É o enfermeiro Nelson, um transexual que vive com outro homem, o egípcio Omar. A sexualidade se mostra aí, um pouco conturbada para Cleópatra, que não consegue discernir questões de gênero. Pinto e Bruns (2003, p. 37) trazem uma conclusão do que pode ser a sexualidade; elas aduzem: “... a sexualidade é um dos aspectos fundamentais da construção da identidade de gênero, por ser ela parte integral da personalidade de todos.”

Cleópatra, talvez um mascaramento da sociedade brasileira, não entendia o corpo renovado, que ganha espaço no universo masculino, mas que sente atração por homens. É ainda a Pinto e Bruns (2003) que vamos recorrer:

A consciência de pertencer ao sexo masculino e ou feminino, quer dizer, da identidade de gênero, implica o reconhecimento da existência de um processo histórico cultural, no qual se constrói esta identidade. Frequentemente, observa-se uma tendência em se identificar uma essência ou natureza masculina ou feminina, a qual sugere o imutável da condição do homem ou da mulher. (Pinto e Bruns, 2003, p. 37)

Essa assimetria é reforçada nos discursos que não têm empatia com a vida real das pessoas que sentem o processo de disforia, ou seja, esse movimento da não aceitação psicológica com o próprio corpo. Parece, nesse momento, que a própria Cleo se vale de uma falsa consciência ou, talvez – dada a suposta inocência da personagem –, uma ignorância brutal quanto ao discurso conservador e/ou à não identificação com as pessoas que têm, na sua concepção psicológica, um desencontro entre corpo e prazer sexual. Parece ser uma ironia, uma vez que é a própria Cleópatra uma transexual.




Outras ironias parecem se confirmar quando voltamos a lembrar que ela está narrando a história e é ela mesma quem dá aos demais personagens a voz, as ideias, o comportamento.

Dada essa arquitetura, o contato com vários corpos diferentes que se exprimem de formas diversas, seja do corpo amorfo ao corpo que ganha novas formas, a narrativa ganha densidade. Nesse momento, temos de assimilar que histórias sobre o duplo já foram apreciadas e confirmadas, no modelo de narrativa dentro de outra narrativa; além do que já discutimos, a obsessão fantasiosa de Wilson pela personagem de Elizabeth Taylor o faz ir em busca da biografia da atriz e seus casos amorosos, reverberando na sua vontade intrínseca de ser igual a ela, um duplo da atriz. A narradora é assertiva ao dizer que o filme de Mankiewicz mudou sua vida: “Depois de assistir *Cleópatra*, eu fui inventada na forma luminosa de Elizabeth Taylor.” (TERRON, 2010, p. 41)

Em Terron, o duplo, é, na verdade, um espaço para a História do Duplo na literatura que reforça o caráter duplo dos gêmeos Wilson e William, não por acaso, nomes atribuídos aos garotos pelo tio Edgar, uma explícita referência ao famoso conto de Edgar Allan Poe “William Wilson”, cuja epígrafe, de William Chamberlain, fala diretamente com o todo da personagem Cleópatra, de Terron: “Que dizer dela? que dizer da austera consciência, esse espectro em meu caminho?” (POE, 2012, p. 25) Rank (2013), que analisa em seu estudo histórias do duplo, como a do próprio Poe, com a qual o romance de Terron estabelece um profícuo diálogo, salienta que a imagem idêntica do protagonista “lhe atrapalha a vida”, o que pode acabar com a vida do próprio protagonista. (RANK, 2013, p. 60)

Assim, como um *patchwork* bem elaborado, o romance vai se estruturando e a temática da transexualidade, dentre outras, se consolida. Não pensemos, entretanto, que os retalhos dessa colcha são restos de tecidos sem valor, pelo contrário. A junção desses tecidos mostra a estrutura de sociedades pulsantes, uma que não é mais reconhecida como a africana das Grandes Civilizações e a outra, a ocidental, brasileira, com fissuras por, dentre tantos equívocos no país, não reconhecer, tão proficuamente, a legitimidade da transexualidade.

Ainda assim, a arte com seu caráter de vanguarda dá saltos e, de uma sociedade que não aceitava a homossexualidade na literatura brasileira, os conservadores passaram a conviver com a literatura que ousa outro nome, com outro corpo. No caso da rejeição da



homossexualidade na literatura, há o clássico dissabor experimentado pela literatura naturalista e, mais enfaticamente, pelo livro *Bom-crioulo* (1895), que amargou censura e rechaço de leitores e críticos, como endossa Trevisan (2007) em seu estudo, no qual se aprofunda sobre a história da homossexualidade no Brasil e dá um passeio pela literatura que ousou narrar os envolvimento sexuais entre homens. Para Trevisan, o cearense Adolfo Caminha, assume “o grande mito da literatura brasileira relacionada com o homoerotismo” (2007, p. 253)

Há entre nós algum autor que se sagre pela literatura por narrar a transexualidade? Se há, a crítica continua escondendo. Entendamos.

2 – A personagem transexual


Enquanto *Bom-crioulo* atingia relativo sucesso pelas leituras dos estrangeiros, ou seja, fora do país. Aqui, nas terras tupiniquins, o livro era rechaçado e assim foi até depois da ditadura militar, que o censurou e proibiu a sua publicação.

Os passos seriam dados com muita timidez e cautela. Na década de setenta, entretanto, surge na literatura brasileira um nome que chegaria a incomodar, inclusive os ditadores, com o seu jeito direto de escrever e a sua arte de colocar na literatura a fala demarcada do discurso GLS.

Embora rejeitasse a alcunha de escrever uma literatura gay, o gaúcho Caio Fernando Abreu, teve um grande reconhecimento, inclusive da crítica literária por seus contos que descortinavam a psicologia íntima dos homossexuais de sua década. Para Bessa (1997), Caio foi o primeiro escritor a colocar no seu discurso narrativo o binômio da homossexualidade e da AIDS na literatura brasileira. A doença é um dos temas relevantes em sua obra, ainda discutida por teóricos mesmo depois de uma crescente dissociação entre a sexualidade gay especificamente e a doença em si. Sua literatura condensa também sexualidade, solidão, desespero, amor e morte.

Sobre a discussão da AIDS, enquanto patologia – e associada aos “desviantes”, de acordo com Benedetti (2005), o advento da doença abriu caminho para um interesse nos grupos marginalizados.

Desde o advento da epidemia HIV/Aids – e do intenso interesse e dedicação que gerou nas diferentes áreas científicas e acadêmicas, especialmente nas humanidades –, os trabalhos dedicados a investigar e analisar as dinâmicas sexuais, corporais e de gênero em grupos sociais



“marginais”, como é o caso das travestis, passaram a ter certa legitimidade. (BENEDETTI, 2005, p. 31)

Entretanto, essa postura determinou patologias os comportamentos sexuais que se diferiam da heteronormatividade. E, até hoje, os homossexuais e, substancialmente, as transexuais, pagam um preço muito alto. Muitas se prostituem, por não terem qualquer outro espaço na sociedade e inúmeras outras também são expulsas de casa.


Em um dos contos de Caio Fernando Abreu, levado ao cinema, inclusive, “Sargento Garcia”, do livro *Morangos Mofados* (1982), há a presença forte da cafetina Isadora, personagem que, embora secundária, deixa, felizmente, marcas indeléveis na composição da narrativa.

Sobre ela, poucos detalhes são elaborados no que diz respeito ao seu estar no mundo. Sabemos, no entanto, que ela é confundida por Hermes, um desdobramento do personagem principal, o sargento Garcia, com um homem. Grosseiramente, ele pensa, ao rebater, também em pensamento, a condição feminina a que Isadora se colcoa: “– O de sempre, então? – ela perguntava, e quase imediatamente corrigi, dentro de minha cabeça, olhando melhor, e mais atento, ele, dentro de um robe colorido, desses meio estofadinhos, cheio de manchas vermelhas, não sei bem se tomate, batom ou sangue.” (ABREU, 1982, p. 93)

Oscilante, Hermes estabelece uma confusão que é uma das formas de sabotar a pessoa transexual. Essa forma ganha espaço na sociedade e avulta-se como legítima para alguns que entendem que o corpo feminino é, unicamente, o biológico. Viera apud Pinto e Bruns (2003, p. 17) mostra que o vocábulo “trans” “dá a noção de passagem de um sexo a outro, mas designa um estado psíquico, pois é sobre o plano psíquico que buscam a adequação sexual”.

Isadora, psiquicamente, demonstra, numa rápida explanação a Hermes que está num corpo feminino e que o nome de batismo, Valdemir, não combina com o seu espírito. Nesse pouco espaço que Isadora aparece e o narrador lhe dá alguma fala, ela demonstra a sua essência queer, pois fala da origem do seu nome, inspirado em uma diva.

– Isadora, queridinho. Nunca ouviu falar? Isadora Duncan, a bailarina. Uma mulher finíssima, má-ravilhosa, a minha ídola, eu adoro tanto que adotei o nome. Já pensou se eu usasse o Valdemir que minha mãezinha me deu? Coitadinha, tão bem-intencionada. Mas o nome, ai, o nome. Coisa mais cafona. Aí mudei. (ABREU, 1982, p. 94)



A cisão pela qual passa Isadora ao se desvencilhar de um nome que não lhe resguarda emocionalmente desagua no que Pinto e Bruns (2003, p. 41) alegam ao trazerem à discussão que “o fenômeno da transexualidade pode ser definido como um sentimento intenso que a pessoa possui de pertencer ao sexo oposto.” A identidade não é de como Valdemir agiria ou pensa, mas de como Isadora, dona de uma espécie de pensão de encontros sexuais, se sente no mundo.


Essa personagem com o seu espaço espremido na literatura já permite uma longa discussão com os seus anseios, a sua vida, a sua psicologia e a voz de quem se reconhece num mundo que se divide em dois momentos, o que lhe configura uma identidade marcante, que, de fato, lhe representa. A identidade é, para Bauman (2012, p. 44), “(...) tema de reflexão aprofundada quando sua probabilidade de sobrevivência sem reflexão começa a diminuir (...)”

Assim é a identidade de Cleópatra, em *Do fundo do poço se vê a lua*, repleta de características complexas que demandam estudos vários. Ela, que é a personagem principal do romance, tem a sua sexualidade posta em segundo plano, pois lhe é reservada uma vida de desencontros, desde o útero até o momento espacial que ela está vivendo ao contar a história, do fundo do poço.

Ela tem no Cairo a sua apoteose enquanto bailarina da dança do ventre, mas a sina dos gêmeos, já discutida pelo seu pai enquanto tragédia antes do acidente que a faz perder a memória, vai se consumir, tornando fatal a sua experiência no Egito.

A vontade de serem aceitas socialmente faz com que muitas transexuais tentem se parecer ao máximo com o biótipo da mulher tradicionalmente aceita na sociedade, fazendo assim alterações plásticas e cirúrgicas. Para Butler (2013), os sujeitos humanos são construídos e limitados diante do exterior constitutivo. Ancorados nessa ideia, percebemos que a afirmação da identidade feminina parece se firmar com a adoção do nome feminino, que parece trazer consigo várias nuances constituintes do gênero e algumas das mudanças exteriores elaboradas pelas transexuais.

Ao ser designado duplamente como “menino” ao nascer, Wilson não se sentia confortável com o sexo biológico e tratava-se, mesmo sofrendo de uma grave amnésia causada por um acidente, no feminino (como antes da tragédia). O fato de ter nascido




gêmeo univitelino e ter deixado escapar essa informação num país árabe de tradições culturais e religiosas diferentes das do Ocidente, Cleo assina a sua sentença de morte.

É no poço, onde tudo se consome, que ela, ao ver a lua, discorre sobre o fardo que foi a sua vida. Assim, o que não foi problemático ao chegar se tornou em um grave problema a posteriori. A Cairo poeirenta parece fazer sucumbir os sonhos efetivos de ser uma mulher, não que ela não tenha alcançado, mas todas as minúcias narradas, desde o seu incômodo em ser gêmeo e homem biológico, o seu processo de aceitação com aplicação de silicone e cirurgia clandestina de redesignação sexual corpórea fazem possivelmente de Cleópatra a primeira personagem transexual da literatura que passa pelo processo cirúrgico. Benedetti (2005), ao se valer do estudo de Lopes, delinea os processos sociais e de transformações e “fabricação do corpo e da identidade ‘travesti’, além de ressaltar as intensas situações de violência, física e moral, a que está submetido esse grupo em seu cotidiano.” (BENEDETTI 2005, p. 33) De fato, Cleo sente a rejeição de seu corpo feminino modificado cirurgicamente e isso a faz sucumbir, junto com seus sonhos.

As demais personagens, muitas aventadas pelo trabalho minucioso de Fernandes (2016), não demonstram em sua narrativa a referida cirurgia, que, ao sair do plano real para as letras, traz consigo muita polêmica. Personagens como Diadorim, de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa já foram objeto de estudo da Teoria Queer, como possível personagem transexual, inclusive usando roupas masculinas, entretanto, há aqui um entendimento diferente dessa tese.

Entendemos que Diadorim, para tentar vingar a morte do pai, como em uma tragédia shakespeariana, só poderia ser aceita em um bando de jagunço caso fosse homem. Ela não se vê, psicologicamente como homem. Ela se vale desse artifício com uma finalidade específica. Ela não desfrutava de sua sexualidade, não podia sequer falar que era uma mulher, pois pairava sobre a sua condição feminina a condenação de ser mulher. Embora construído com a finalidade da justiça no sertão, o corpo de Diadorim era, na verdade, reprimido.

A personagem do conto “Dama da noite”, de Caio Fernando Abreu, do livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), se afirma no feminino e, em nenhum momento do conto, há a expressão masculina em seu discurso. Devido ao discurso *underground*, pode-se depreender que se trata de alguma pessoa notívaga e pessimista com o a AIDS,



que breou a liberdade sexual das pessoas e, por isso, faz críticas ao sexo de “camisinha em punho, morrendo de medo de pegar aids. Vírus que mata, neguinho, vírus do amor” (Caio Fernando Abreu, 2005, p. 85) Pode-se entender, pelo discurso, que se trata de um homossexual ou uma transexual? O texto não deixa claro e, por inferências da escrita de Caio, muitos leitores pressupõem ser a personagem homônima do conto uma travesti.

A identidade mais delineada pela literatura contemporânea, em se tratando de uma transexual, até o ano de publicação do romance de Terron, que recebeu o prêmio Machado de Assis em 2010, é Cleópatra. Aqui, ousamos ainda reforçar que ela é a primeira transexual da literatura que se submete ao processo de cirurgia.


O que isso tem de relevante para a literatura ou para as discussões de gênero? O discurso elitista do cânone da literatura brasileira tem demonstrado certa rejeição ou “esquecimento” das personagens transexuais, ou com qualquer comportamento sexual que seja diverso da “heteronormatividade”. Assim, discutir essa literatura que, liberta do preconceito, alarga os conhecimentos da transexualidade parece-nos frutífero e enriquecedor. O distanciamento da crítica de livros que insistem em temáticas como essa parece-nos não acidental, mas um reforço ao cânone elitista que perfaz a literatura.

Assim, consoante o que fez Fernandes (2016) com o percurso pelas protagonistas travestis na literatura, este estudo tem a intenção de demonstrar como o cânone pode se beneficiar de narrativas diversas que tenham o protagonismo em travestis e em outras minorias de gênero, sendo um dos trabalhos que empresta à discussão literária a transexualidade na literatura brasileira.

Considerações finais

O corpo, neste trabalho, ganha dimensões que ultrapassam o espaço físico do próprio artigo. A constante mutação a que a protagonista se submete no decorrer de sua vida é um movimento que ratifica a sua construção identitária e o seu aperfeiçoamento social, inclusive, após a sua morte. Ao expressar-se, Cleópatra parece pender para a positividade da sua condição corpórea, sem levar em consideração a violência acometida contra si, como se o sofrimento fosse a coroação da certeza que as transexuais passam cotidianamente.

Situado na contemporaneidade, o romance de Terron estabelece sentidos com uma discussão muito palpável, muito real: a crueza com a qual são tratadas as transexuais na rua onde se prostituem ou exercendo qualquer outra atividade.



Cleópatra, protagonista do romance, inspirada duplamente com o nome materno e de sua diva do cinema, não aparece como redenção de uma classe ou mesmo de própria história. Ao caminhar, constrói uma história de autoafirmação e isso, como na vida real, é o seu fator último de existir. Dado o ineditismo, ou melhor falando, a pouca popularidade da cirurgia no Brasil, na literatura e na vida real, entendemos que essa personagem é, de fato, a primeira a se submeter a um processo cirúrgico de redesignação sexual.

Reforçamos que esse detalhe, da nossa parte, frente à vida real, não constitui nenhum mérito diante das pessoas que não optam por não fazer a cirurgia e ele só é requisito para a tese que aventamos. As demais personagens transexuais têm seu espaço garantido e, no que depende da associação entre a realidade e a literatura, continuam amargando o fato de estar em um país cuja aceitação e respeito são muito baixos.

Destarte, pudemos perceber que o corpo modificado, redesignado à condição psicológica de quem o sustenta, cria condições ilegítimas de críticas sociais provenientes de uma discussão cultural e religiosa, tal qual se verifica na sociedade real. Na literatura, a construção da personagem, enquanto narradora protagonista, permite observar amiúde os espaços de um Brasil que avança, embora transgrida, e assim se distancia de um nível elevado de sociedade, ao passo que o Cairo, no Egito, tem retrocessos sociais alargados diante dos detalhes psicológicos da alma humana, como se mantivesse seculares anos de atraso nas Ciências Humanas.

O espaço que esse artigo proporciona é, também, de discussão social, proveniente da literatura. O Brasil, que tem detido avanços sociais, deturpado entendimentos clássicos da literatura médica, inclusive, tem comportamentos retrógrados frente a discussões tão sérias. Assim, em um país onde a transexualidade é, muitas vezes, escondida da vida que se pretende real e é apenas sugerida na literatura e, como consequência, escondida pela crítica, insistir nesse tema é um movimento de resistência.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. Rio de Janeiro: Círculo do livro, 1982.

_____. *Caio 3D: o essencial da década de: 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.



BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a aids*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BENEDETTI, Marcos Renato. *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BRUNS, Maria Alves de Toledo. PINTO, Maria Jaqueline Coelho. *Vivência transexual: o corpo desvela seu drama*. São Paulo: Editora Átomo, 2003.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. *Um percurso pelas configurações do corpo de personagens travestis em narrativas brasileiras do século XX: 1960-1980*. (Tese - UFPB), João Pessoa, 2016.

POE, Edgar Allan. *Contos de imaginação e mistério*. Prefácio de Charles Budelaire. Tradução de Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

RANK, Otto. *O duplo: um estudo psicanalítico*. (Tradução de L. Schultz). Porto Alegre: Dublinense, 2013.

TERRON, Joca Reiners. *Do fundo do poço se vê a lua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*.

NÃO É A LÍNGUA: COPI E O TEATRO DE EXTREMOS

Renan Ji (CAp-UERJ)¹

Resumo: O artigo pretende analisar *O homossexual ou da dificuldade de se expressar*, peça escrita por Raul Damonte Botana, o Copi, em 1967, e encenada pela Companhia Teatro de Extremos em julho de 2015. A partir do texto em espanhol da peça e da montagem, discutirei como o conceito de ator-travesti se realiza como figura ficcional e dramaturgicamente, culminando na denúncia de um corpo atravessado por repressões e impossibilitado de se expressar.


Palavras-chave: Copi, Teatro de Extremos, corpo, trans

Diferentemente da Irina de Tchekhov, a irmã mais nova na peça *As três irmãs*, a Irina de Raul Damonte Botana, o Copi, não quer ir a Moscou. Quer ir a China. De todo modo, há uma certa semelhança entre as duas personagens, porque elas estão enredadas neste denso e duro contínuo entre o atraso e a pressa, entre o desejo de ficar e o desejo de sair, entre a resignação do “aqui” (desolador) e o sentido de possibilidade do “lá” (Moscou ou China, não importa).

Porém há na Irina de Copi uma repercussão singular no corpo. Irina parece querer ir à China, mas está com a perna machucada. Caiu sem motivo, não quis dizer como. Talvez tenha mordido a própria língua, e perde muito sangue. Suas cuidadoras – de que falaremos mais adiante – suspeitam de um rato no ânus. E está cagada. E quer ir à China mesmo assim.

A personagem Irina, na peça *O homossexual ou a dificuldade de se expressar* (2004), cai e se machuca sem motivo, entrega-se ao sexo com toda sorte de pessoas, apresentando-se ao longo da história de forma mais e mais cômico-grotesca (defecando, despindo-se, cortando-se, inserindo coisas em si mesma). Como se testasse o amor que lhe dedicam suas cuidadoras Senhora Simpson e Madame Garbo, ela vai revelando aos poucos a precariedade de uma condição metamórfica. Questionada sobre a causa que motivou sua operação de mudança de sexo, a jovem apenas diz “Porque sim!”. O que se sabe é que Senhora Simpson, a “madre” (como indicam as rubricas da tradução hispânica da peça), também trocara de sexo para acompanhar a filha; mas a relação entre as duas pode fatalmente ser também de amantes. Ao longo da peça, vemos que mãe e filha também já dormiram juntas. Por outro lado, a relação de Irina com Madame

¹ Doutor em Literatura Comparada pela UFF e professor adjunto do Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (CAp-UERJ). Contato: renanji@hotmail.com




Garbo, sua professora de piano, também não é das mais ortodoxas: Garbo teria sido implantada quando pequena com um membro sexual masculino pelo pai, e teria se apaixonado perdidamente pela jovem trans Irina no momento em que se encontra na Sibéria, para onde teria sido despachada e se casado com o coronel Garbenko.

Essas três rainhas-reis (simulacros d'As três irmãs tchekhovianas) estão na Sibéria, e formam com outros personagens uma comunidade de párias transexuais que refletem a marginalização daqueles que não se conformam aos moldes político-sexuais estabelecidos. O universo de *O homossexual...* se passa numa Sibéria infestada de lobos e ameaças de prisão, alegoria ambiental da transfobia. Porém, nessa mesma Sibéria, testemunha-se o lugar privilegiado de desenvolvimento de seres singulares, dotados de um surpreendente empoderamento cênico (especialmente levando em conta a montagem da Companhia Teatro de Extremos, que comentarei adiante), ainda que estigmatizados socialmente por diversos motivos.

Explicarei melhor o que entendo como empoderamento cênico: *O homossexual ou a dificuldade de se expressar*, uma das primeiras peças de Copi, data de 1967. A peça nos apresenta um universo insano e algo distópico que de certa forma marca todas as peças de Copi. Basta lembrar que *Loretta Strong*, uma de suas peças mais conhecidas no Brasil, é uma cosmonauta que, após estrangular seu copiloto, precisa ir ao planeta Betelgeuse em busca de ouro e acaba sendo inseminada por ratos, tudo em meio a conversas *nonsense* com terráqueos. Antes de *Loretta Strong*, Copi também já teria causado polêmica quando, na estreia argentina da sua primeira peça, *Eva Perón*, ele teria colocado a mãe de todos os argentinos interpretada por uma travesti.

O universo de *O homossexual ou a dificuldade de se expressar* é um “microcosmo *trans*” que estabelece todo um regime de existencialidade. Estamos diante de um espaço distópico em que as transexuais planejam fugas, aliciam cúmplices, concebem e expõem filhos impunemente, amam e transam entre si, e com vários outros. Na Sibéria marginal de Copi, as hierarquias se desfazem ou até mesmo se invertem, e o que impera é uma concepção do corpo e do desejo alheia aos padrões dominantes. Num nível mais superficial, essa “distopia *trans*” se desenha bem ao gosto dos melodramas contemporâneos da cultura de massa, com histórias de futuros ou passados idealizados, presentes nas tramas intrincadas e aberrantes de *Game of Thrones* até os *Jogos Vorazes*.




Porém, logo se vê que o espetáculo se notabiliza por uma particularização estética, afinada ao universo dos transgêneros, das travestis e das *drags*.

Na falta de melhor palavra, vejo ali uma espécie de “inconsciente”, manancial de imagens oníricas disformes (próximo até mesmo da acepção freudiana do sonho como produto do inconsciente), em que nos deparamos com realidades hiperbólicas e farsescas. Os corpos em Copi facilmente ganham e perdem órgãos sexuais, bebês são concebidos por ventres masculinos e eliminados pelas fezes. Esse realismo alucinado talvez seja uma versão alternativa do que Freud chamava de teorias sexuais das crianças. Trata-se, portanto, da encenação caricatural e alucinatória de um universo cultural específico. Mas é importante ressaltar que este universo é revelado na singularidade intrínseca da sua capacidade de fantasiar, exposto como forma de sentir, ver, agir e, principalmente, criar.

De que universo cultural específico falo? N’*O homossexual...*, os personagens e as ações se revestem de elementos de uma contracultura LGBT e projetam um melodrama insano e cômico, que condensa todo um mundo de referências sob a forma de dramaturgia, encenando uma “existencialidade *trans*”. Trata-se de um nível ideal, não tanto no sentido de perfeito, e sim no de imaginativo e vivencial. A disputa e, logo em seguida, a aliança entre Senhora Simpson e Madame Garbo para conquistar e cuidar da jovem Irina, planejando as três uma viagem de fuga tresloucada para a China, torna-se o microcosmo em que, a despeito das trevas da marginalidade, são as “rainhas-reis” (ou reis-rainhas) desta Sibéria marginal que dão as cartas.

Se me remeto à montagem do texto de Copi feita pela Companhia Teatro de Extremos, apresentada no Espaço SESC no mês de julho de 2015, isso se torna tanto mais constatável. A montagem fez parte da Ocupação Copi, evento que agregou a montagens teatrais oficinas, palestras e performances, com o objetivo de celebrar e divulgar a obra de Copi no Brasil. Encabeçado por Fabiano de Freitas (diretor de *O homossexual...*) e Thomas Quillardet (que dirigiu uma encenação de *A geladeira*), o projeto da Ocupação Copi traz à tona a questão *trans* como emblema na luta por visibilidade e igualdade de direitos por parte de diversos grupos, em meio a uma animosidade social que, assustadoramente, persiste².

² Além disso, a Ocupação também cumpre papel importante na divulgação de um artista pouco conhecido na cena brasileira, montando dois textos seus inéditos no país. Além das montagens cariocas, o Coletivo




Na montagem dirigida por Fabiano de Freitas, as personagens Senhora Simpson e Madame Garbo, interpretadas respectivamente por Renato Carrera e Leonardo Corajo, se apresentam em cores e gestos intensificados, apresentando-nos uma quase fábula que, apesar de se passar nas estepes frias da Sibéria, se desenrola com tanto mais ímpeto quanto o desejo se torna mais soberano. É nessa perspectiva que falo de um empoderamento cênico, pois acredito que, por entre as grades do enjaulamento político, permanece no texto de Copi e, principalmente na encenação da Cia. Teatro de Extremos, o desejo de integrar o espectador ao drama *trans*, ao desejo *trans*, ao amor *trans*. E consequentemente, no seu limite, ao drama, ao desejo, ao amor.

Para além do texto da peça, é necessário falar de teatro. O teatro se justifica por aquilo que opera, desloca, ressignifica ou dramatiza do texto. É preciso lembrar que a encenação da Companhia Teatro de Extremos constrói não só personagens fortes mas, acima de tudo, *presenças* fortes. Essas presenças descortinam uma espécie de máquina-corpo teatral, que pode ser inclusive definida pelo conceito de ator-travesti – conceito esse cunhado por Copi para definir sua criação teatral. O ator-travesti para Copi é aquele enredado nos fluxos metamórficos e transitórios, entre as diversas identidades, gêneros e sexualidades, além das várias camadas da representação, encenando e destruindo de maneira sistemática e sucessiva corpos e realidades. O ator-travesti nos propõe um enigma que encerra sempre um inevitável gosto pelo riso debochado, pela crítica ferina dos costumes e pela teatralidade ampla e irrestrita de tudo e de todos. Daniel Link (2011), estudioso da obra de Copi, fala de “uma crítica e teoria da louca”, espécie de humor deletério e anárquico, que encerra uma criatividade, um corpo e uma crítica cultural igualmente deletérios e anárquicos. O ator-travesti talvez seja produto disso: de uma crítica e teoria da louca, insana maneira de pensar e reencenar constantemente a vida.

No universo do ator-travesti, a metamorfose e a teatralidade parecem ser princípios fundamentais, e isso aparece nos corpos masculinos do elenco dirigido por Fabiano de Freitas, travestidos pelos figurinos extravagantes e pelo gestual afetado e

Angu de Teatro, de Pernambuco, mantém projeto de encenar *O homossexual...*, com consultoria de dramaturgia e texto traduzido de Renata Pimentel, pesquisadora pioneira da obra de Copi no Brasil. No campo da ficção, a editora Rocco lançou recentemente *O uruguaio*, volume que reúne duas novelas de Copi – “O uruguaio” e “Um estrangeiro argentino” – com tradução de Carlito Azevedo. Já na dramaturgia, a editora 7Letras publicou em 2007 três textos teatrais de Copi, *Eva Perón*, *Loretta Strong* e *A geladeira*, traduzidos respectivamente por Giovanna Soar, Ângela Leite Lopes e Maria Clara Ferrer.



melodramático. O caráter delirante, de fábula grotesca, de *O homossexual...* se apoia não só no aspecto metamórfico dos personagens de Copi, mas também no aspecto metamórfico do próprio corpo do ator em cena, que, amalgamados (personagem e ator), amplificam a existência e o imaginário do ator-travesti.

Senão, vejamos: A jovem trans Irina é interpretada pelo ator Maurício Lima. Conforme vimos, no ápice de sua trajetória corporal, Irina se encontra coberta de sangue e como que em estado de choque. Nessa altura do espetáculo, cabe observar que, na cena, o corpo de Irina é indissociável do corpo nu de Mauricio Lima. Nesse sentido, o ator-travesti é aquele que se desdobra em personagem e *performer*, em corpo ficcional e corpo material, ao mesmo tempo no imaginário ficcional e no presente da cena.


Nesse momento, um dos mais notáveis do espetáculo, um procedimento análogo de junção entre personagem e ator faz com que Senhora Simpson ceda lugar ao ator Renato Carrera. Diante dos ferimentos de Irina, as guardiãs da jovem trans suspeitam que ela tivesse mordido a própria língua, ou inserido um rato no próprio reto. De maneira súbita, Renato Carrera, ou ainda o próprio ator-travesti, vocifera para o público, dedo em riste: “Não é a língua, é o cu!”. O ator grita em direção à plateia, várias vezes. A contundência desse gesto demole de um só fôlego a estrutura melodramática da fábula, e nos aponta, de maneira violenta, que o problema de Irina não é a fala, não é ter mordido a língua. O problema, como sempre, é mais embaixo: não é um problema de língua, é um problema do que se faz com o cu. A incisão que o diretor Fabiano de Freitas e a Companhia Teatro de Extremos realizam no texto de Copi talvez parta da seguinte premissa: o ator-travesti busca mais do que poder falar. Busca expressar o cu. Busca dizer sempre mais e mais fundo. A dificuldade de se expressar não é uma questão de língua, é o cu.

Referências bibliográficas

COPI [Raul Damonte Botana]. *Eva Perón / Loretta Strong / A geladeira*. Trad. Giovanna Soar, Ângela Leite Lopes e Maria Clara Ferrer. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

_____. *El homosexual o la dificultad de expresarse*. Cidade do México: Ediciones El Milagro/CNCA, 2004.

_____. *O uruguaio*. Trad. de Carlito Azevedo. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.



LINK, Daniel. “Las fuentes de Copi: crítica y teoría de ‘la loca’”. In: *Revista Ñ*, 2011.
Disponível em:
https://www.clarin.com/rn/literatura/Las_fuentes_de_Copi_0_rkCgqVDpvQl.html

TCHEKHOV, Anton. *Teatro II – As Três Irmãs/O Jardim das Cerejeiras*. São Paulo, Editora Veredas, 2003.

“NÓS FAREMOS O CÉU NA TERRA”: O TRANSUMANO EM *SAN JUNIPERO*

Renata de Souza Spolidoro (UERJ)¹

Ana Cristina dos Santos (UERJ/UVA-- Pós-doutoranda da UFMG)²

Resumo: Este trabalho tem como objetivo refletir sobre rupturas e deslocamentos de gênero e do corpo na ficção contemporânea. Com tal propósito, o artigo se apoia no episódio *San Junipero* (2016), da série britânica de ficção científica *Black Mirror*. Ao considerar especialmente às diversas tecnologias e a presença da máquina, muito representadas nas artes audiovisuais, são discutidos alguns aspectos em relação à obra: a morte e a possibilidade de imortalidade; o transumano e o corpo pós-humano; a arte e os limites do humano.

Palavras-chave: Deslocamentos; Representação lésbica; Corpo feminino

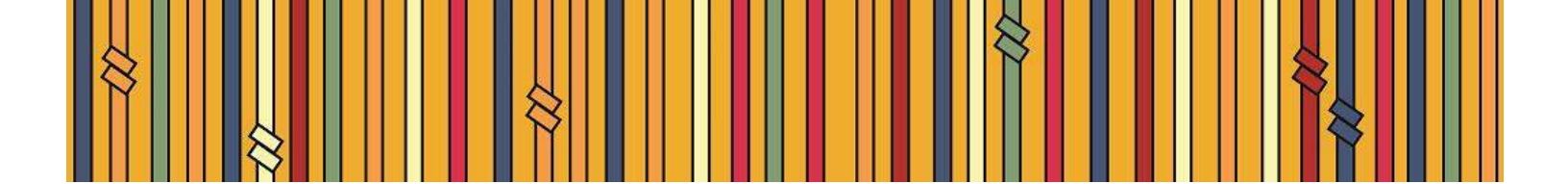
A quarta temporada da série distópica *Black Mirror* (2011-) foi disponibilizada pelo serviço de *streaming* Netflix em outubro de 2016. Roteirizado pelo criador da série, o terceiro episódio, *San Junipero* (Owen Harris, 2016) retrata um casal lésbico que morre na “dimensão real” para viver eternamente em uma realidade virtual. O suposto final feliz, divergindo do padrão da série, foi celebrado por críticos e público. Em abril de 2017, o episódio individual foi premiado pelo *GLAAD Media Awards*. Além disso, foi ganhador de dois prêmios Emmy 2017, nas categorias telefilme e roteiro para série limitada ou telefilme.

A narrativa começa em 1987, na fictícia cidade litorânea norte-americana que dá nome ao episódio. Kelly, interpretada por Gugu Mbatha-Raw, e Yorkie, vivida por Mackenzie Davis, se conhecem em uma pista de dança. Yorkie demonstra estar desconfortável ao dançar na frente de muitas pessoas, enquanto Kelly parece estar em casa. Mais tarde, elas se envolvem amorosa e sexualmente.

No decorrer da história, é revelado ao espectador que a realidade que ele assiste se trata de um Sistema chamado San Junipero, uma cidade virtual, utilizada como terapia para idosos, que sofrem de doenças como Alzheimer ou qualquer pessoa que esteja “à espera da morte”. O futuro fictício não parece estar muito longe do ano de 2016, já que não existe a cura para o câncer, mas há a possibilidade de descarregar os dados da mente humana em uma dimensão computadorizada e mantê-la em pleno funcionamento.

¹Graduada em Comunicação Social (PUC-Rio), Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ). Contato: renata.spo@gmail.com.

² Professora Associada do Doutorado e do Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada e do Departamento de Letras Neolatinas (Português/Espanhol) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Professora Adjunta do Curso de Letras da Universidade Veiga de Almeida. Membro do GT ANPOLL “Vertentes do Insólito Ficcional”. Contato: anacrissuerj@gmail.com.



Vale lembrar que a temporada de séries de 2016 foi marcada por muitas perdas *queer* na ficção. Entre janeiro e outubro do mesmo ano, mais de 25 personagens mulheres *queer* morreram e saíram de cena de maneira trágica em obras escritas para televisão e *streaming* exibidas nos Estados Unidos, de acordo com o relatório da organização não-governamental *Gay & Lesbian Alliance Against Defamation (GLAAD)*, que monitora representações inclusivas no audiovisual.

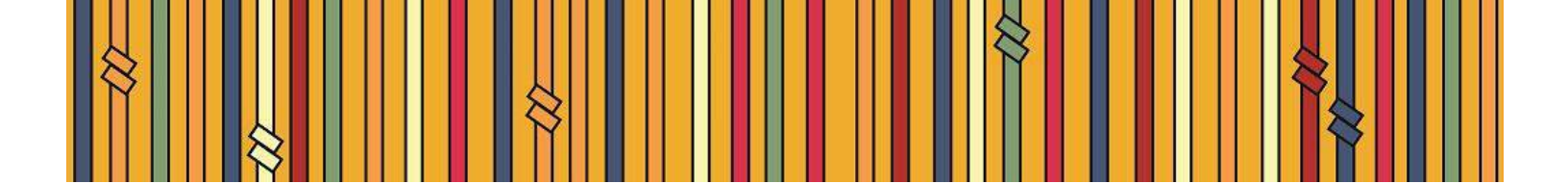
Segundo Sarah Kate Ellis, presidente da organização, “a maior parte de tais mortes não teve outra serventia, a não ser prolongar a narrativa de um personagem mais central (geralmente heterossexual e cisgênero)”³. *San Junipero* quebra com esse padrão observado ao retratar um possível final feliz para mulheres fora da norma.

A ideia de abandonar o corpo físico não deixa de ser um ponto interessante para análise, justamente em um período em que a saída disponibilizada em tantas séries televisivas para mulheres *queer* é nada menos que o aniquilamento, a violência. É importante frisar que o casal protagonista lésbico opta por morrer e “fazer a passagem” rumo ao “felizes para sempre”, e passar a eternidade juntas em San Junipero. A partir de tais ponderações, este trabalho tem como objetivo delinear algumas reflexões em relação à tecnologia e ao transumano, discussões suscitadas pela narrativa.

Nos minutos iniciais de *San Junipero*, acompanhamos Yorkie, uma das protagonistas, caminhar pela calçada da cidade de veraneio em direção à boate local: *Tucker's*. É noite, há burburinho e movimento de pessoas jovens pela rua. Em meio a essa cena, ouve-se uma locução de rádio vindo de um carro que anuncia a música *hit* do ano em que se passa a ação: *Heaven is a place on Earth*, da cantora norte-americana Belinda Carlisle, lançada em 1987.

Há um verso da canção significativo para o presente estudo: “vamos fazer do céu um lugar na terra”. Nesse caso, o significado do verbo fazer pode estar relacionado aos verbos construir, criar, fabricar e nos remete à origem do termo “tecnologia”, “à *techné*, ofício e arte de fabricar, opondo-se a *physis*, natureza” (PRECIADO, 2014, p. 147). O “céu” em questão é um local fabricado pelo homem, um local entre as “nuvens” de compartilhamento de dados – o arquivo material correspondente é numerado e inserido em um computador gigante da empresa TCKR. Também podemos refletir sobre a noção

³“Most of these deaths served no other purpose than to further the narrative of a more central (and often straight, cisgender) character.” (Tradução nossa) Disponível em: <https://www.glaad.org/whereweareontv16> Data de acesso: 15 jul. 2017



de tecnologia como “uma categoria-chave ao redor do qual se estruturam as espécies (humana/ não-humana), o gênero (masculino/feminino), a raça (branca/negra) e a cultura (avançada/primitiva)” (PRECIADO, 2014, p. 148-149) e de que forma as reflexões a partir de San Junipero quebram alguns dualismos.

Por se tratar de uma realidade construída, a técnica desempenha uma função importante. A possibilidade da extensão da mente humana está relacionada a um contexto pós-humano, já que “na era pós-humana, humanos não serão mais controlados pela natureza; eles serão os controladores da natureza⁴” (TIROSH-SAMUELSON, 2011, p. 20, tradução nossa). Teóricos transumanistas discutem sobre as possibilidades de uma fase pós-humana, em que entraria em cena a superação das dores advindas de doenças e da velhice, além do prolongamento da vida, “driblando” a própria morte. O episódio de *Black Mirror*, assim como o discurso transumanista

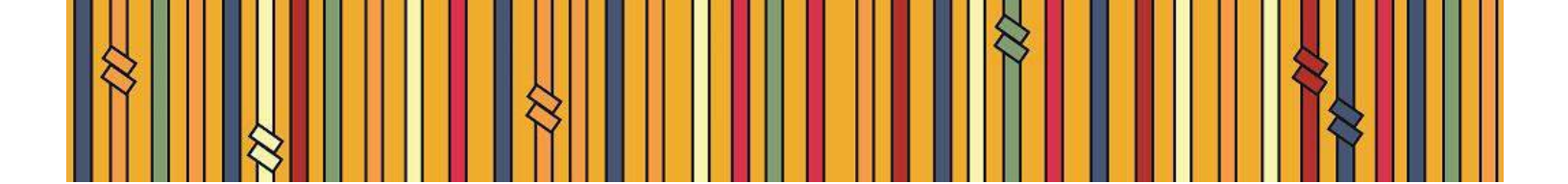
levanta questões cruciais sobre o significado de ser humano na nossa tecnocultura contemporânea, como, [...] a preocupação com a longevidade e a extensão radical da vida e a utopia técnica da fusão humano-máquina constituindo a imortalidade. (MONTEIRO, 2016, p. 56)

A flexibilidade em relação à “morte”, ou melhor, à vida após a morte na cidade de San Junipero aparece nas cenas iniciais. Quando Yorkie chega pela primeira vez na boate, começa a jogar em uma máquina de fliperama o jogo *Bubble Bobble*, lançado nos anos 1980. Um jovem se aproxima dela e comenta: “há dois finais diferentes. Depende se você jogar sozinha ou em dupla. Foi o primeiro jogo a fazer isso”⁵. A fala soa quase como um prelúdio não só para os conflitos das personagens ao longo do episódio em relação à morte, mas também para as novas possibilidades que a tecnologia pode oferecer naquele contexto. No entanto, ao mencionar a quantidade de jogadores, percebe-se que as relações e os afetos entre pessoas (sejam elas híbridos de máquinas ou não) são levados em consideração.

Segundo a teórica Tirosh-Samuelson (2011), um ponto principal no pensamento transumano é que a natureza humana não é fixa e que o futuro da humanidade é maleável por conta do progresso tecnológico. Ou seja, a tecnologia permite que

⁴“In the posthuman age, humans will no longer be controlled by nature; instead, they will be controllers of nature” (TIROSH-SAMUELSON, 2011, p.20).

⁵“It’s got different endings. Depending on if you’re in one or two player. It was kind of the first game to do that.”



gradualmente o ser humano transforme suas capacidades e supere aquilo que conhecemos hoje como “humano”. Como indica Braidotti (2013), a ideia de ‘natureza humana’ serve como instrumento de práticas de exclusão, pois trata-se de uma construção baseada no humano como uma convenção normativa.

A autora ressalta que, a partir de novas formas de subjetivação relacionadas à hibridez gerada pelo encontro do humano com não-humanos e inorgânicos, incluindo os computadores, como é o caso de San Junipero, o pós-humanismo crítico discute maneiras de pensar a vida e o sujeito. De acordo com a teórica, “o foco é deslocado de uma subjetividade unitária para uma subjetividade nômade, indo de encontro ao padrão do grande humanismo e suas variações contemporâneas⁶” (BRAIDOTTI, 2013, p. 49, tradução nossa). As protagonistas de San Junipero deslocam a ideia da figura humana, presumida normativamente como masculina, branca e heterossexual.

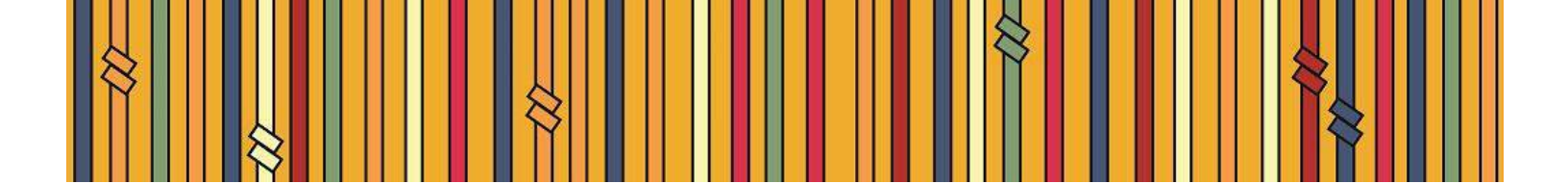
A outra protagonista, Kelly, é uma idosa com câncer terminal e enxerga San Junipero somente como local para se divertir enquanto seu corpo biológico não morre. Já Yorkie, tida como uma “inválida” na dimensão real, passou mais de quarenta anos em uma cama de hospital, percebe uma possibilidade de vida em San Junipero. Dessa forma, tratam-se de mulheres cujas identidades transitam entre posições como a lésbica, a bissexual, a negra, a incapacitada e a idosa doente.

O cenário retratado em San Junipero é o que Tirosh-Samuelson chama de “aspecto mais radical do transumanismo”, em que “humanos serão capazes de transportar o conteúdo de seus cérebros, suas mentes para uma entidade não-biológica e, desse modo, alcançar a imortalidade⁷” (TIROSH-SAMUELSON, 2011, p. 42, tradução nossa). É essa a lógica por trás do Sistema San Junipero.

Os viventes são compostos de cérebros humanos integrados a uma rede. Assim, a consciência é armazenada em aparatos similares a Discos Rígidos de computador e continua viva e atuante – a ponto de sentir dor, experimentar diversas sensações, como se de fato o corpo físico estivesse presente - após a morte, entendida aqui como o abandono do corpo físico, numa tentativa de imortalidade, ou seja, uma vida eterna computadorizada após a vida “real”.

⁶ “The focus is shifted accordingly from unitary to nomadic subjectivity, thus running against the grain of high humanism and its contemporary variations.” (BRAIDOTTI, 2013, p. 49).

⁷ “Humans will be able to transport the content of their brains, their minds, to a nonbiological entity and thereby achieve immortality” (TIROSH-SAMUELSON, 2011, p. 42).



O procedimento descrito por Tirosh-Samuelson acontece da mesma forma no episódio: “o corpo, o *hardware* do computador humano, morrerá, mas o *software* de nossas vidas, nosso arquivo mental pessoal continuará a viver na rede⁸” (TIROSH-SAMUELSON, 2011, p. 42-43, tradução nossa), em um futuro pós-humano. Os avatares holográficos “sem corpos”, como Tirosh-Samuelson indica, poderão se comunicar e interagir, exatamente como se dá o relacionamento das protagonistas de San Junipero. Os indivíduos, os corpos, as mentes, o tempo e o espaço são flexíveis.

Na ficção, as máquinas de fliperama são permanentes na boate *Tucker's*, mas os jogos variam de acordo com a década em que o visitante/jogador escolhe, assim como as músicas tocadas, as roupas, etc. O ato de colocar moedas para iniciar um novo jogo e ganhar novas vidas, assim como Yorkie faz em determinado momento, funciona como uma alegoria para esse tempo pós-humano flexível e “esticado” no episódio. Na realidade de San Junipero, a vida é (tratada) como um videogame.

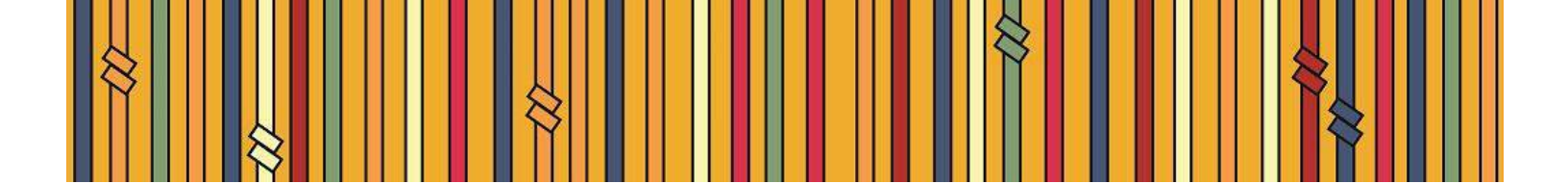
Segundo Maria Conceição Monteiro, “a nossa certeza sobre o mundo material tornou-se frágil e os próprios conceitos de vida e inteligência estão sendo redefinidos. A tecnologia cria a ilusão de que há um mundo para além da carne” (MONTEIRO, 2016, p. 29). É precisamente no “mundo além da carne” que se passa todo o conflito dos indivíduos em San Junipero. As questões suscitadas pela presença na narrativa do “corpo transformado pela técnica” (MONTEIRO, 2016, p. 14) serão examinadas a seguir.

Os corpos virtuais dos jogadores/pacientes em San Junipero são moldáveis de acordo com o desejo do participante. É possível adotar uma aparência mais jovem e trocar o figurino instantaneamente. A presença da tecnologia e das protagonistas mulheres não parece ser ao acaso. As tecnologias de comunicação e as biotecnologias, segundo Haraway, “corporificam e impõem novas relações sociais para as mulheres do mundo todo” (HARAWAY, 2013, p. 64).

Além disso, são retratados corpos, na dimensão real, que podem ser vistos como pós-humanos. Como indicam Halberstam e Livingston (1995, p. 3 apud SANTAELLA, 2007, p. 132),

corpos pós-humanos são causas e efeitos de relações pós-modernas de poder de prazer, virtualidade e realidade, sexo e suas consequências.

⁸“The body, the hardware of the human computer, will die; but the software of our lives, our personal “mind file” will continue to live on the Web” (TIROSH-SAMUELSON, 2011, p. 42-43).



O corpo pós-humano é uma tecnologia, uma tela, uma imagem projetada; é um corpo sob o signo da Aids, um corpo contaminado, um corpo morto, um corpo-tecno; ele é, como veremos, um corpo gay.

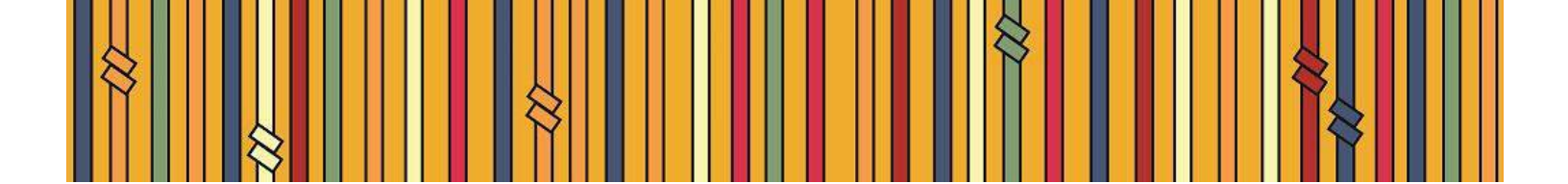
Em um contexto de tanta flexibilidade do tempo, do espaço, transitoriedade, fluidez identitária, a imobilidade pode ser encontrada nos corpos físicos que visitam San Junipero. Eles estão repousando na cama de hospital, no caso de Yorkie, ou numa cadeira em um asilo futurista, como Kelly. Tais corpos das protagonistas são marcados pelo tempo em que vivem, pelo desenvolvimento tecnológico que os cercam, pela presença dos fármacos, das indústrias, das fobias...

Nesse contexto, observa-se que as técnicas “desde os sistemas *high-tech* de comunicação pela internet às técnicas gastronômicas, passando por uma técnica *low-tech* como, por exemplo, a do transar” (PRECIADO, 2014, p. 167-168, grifo do autor) são um sistema político. Preciado elucida que tais técnicas asseguram a reprodução de estruturas socioeconômicas. Dessa forma, podemos perceber o gênero e o sexo também como tecnologias.

O relacionamento entre Kelly e Yorkie faz emergir possíveis identidades lésbica e bissexual, que rompem com a ideia da heterossexualidade e desafiam, vale frisar, a *tecnologia* social heteronormativa, definida como um “conjunto de instituições tanto linguísticas como médicas ou domésticas que produzem constantemente corpos-homem e corpos-mulher” (PRECIADO, 2014, p. 28). De acordo, ainda, com Preciado, “a identidade homossexual é um acidente sistemático produzido pela maquinaria heterossexual, e estigmatizada como antinatural, anormal e abjeta em benefício da estabilidade das práticas de produção do natural” (PRECIADO, 2014, p. 30).

A marginalização está presente na obra: Yorkie não se sente confortável na pista de dança junto a Kelly. Ela se sente intimidada, tem medo do que podem sofrer duas mulheres dançando juntas. Kelly explica que as pessoas não estão julgando. No entanto, podemos perceber o receio de Yorkie, que se acha uma “anormal”, por (desejar) se relacionar afetiva e sexualmente com outras mulheres. A naturalização de certas identificações impõe essa noção à personagem.

Esse medo pode ser explicado pelo passado da personagem, que, aos 21 anos, sofreu um acidente de carro, após assumir sua identidade lésbica perante à família, que a rejeita. Há uma reflexão constante em San Junipero sobre a dicotomia natural/fabricado. Primeiro, quando tratamos dos corpos híbridos de mulheres e computadores e, em



segundo lugar, quando está presente na narrativa uma espécie de “naturalidade” e “normalidade” excludente em relação às mulheres lésbicas, como Yorkie, e bissexuais, como Kelly.

É interessante observar que, mesmo na realidade virtual, há segregação. Além da *Tucker's*, existe outra boate na cidade, a *Quagmire*, onde são encontradas pessoas em jaulas, práticas artísticas de modificação corporal, uma mulher com uma cobra nos braços, correntes balançando, referências a práticas sadomasoquistas, etc. As “aberrações” ficam concentradas nesse local, já que a *Tucker's* funciona como uma boate das pessoas tidas como esteticamente normais. Os abjetos, os estranhos figuram na *Quagmire*. As protagonistas transitam entre esses dois locais, apesar de frequentarem mais a *Tucker's*.

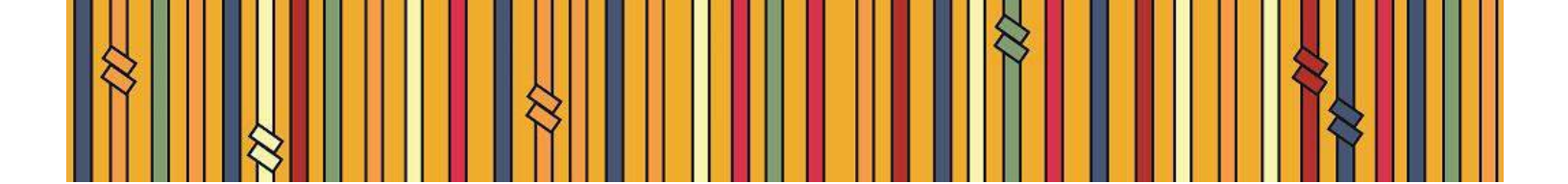
De acordo com Preciado, determinados grupos, por exemplo, mulheres, não brancos, *queers*, doentes, incapacitados – traçando uma rápida descrição das personagens – são estigmatizados politicamente. Ainda segundo o filósofo, os discursos das ciências continuam carregados de binarismos e os grupos marginalizados são “sistematicamente impedidos de acessar as tecnologias textuais, discursivas, corporais etc. que os produzem e os objetivam” (PRECIADO, 2014, p. 168).

O espaço virtual como espaço dos que são empurrados para margem promove debates. Assim que Yorkie é conectada permanentemente ao sistema, ela está na praia esmiuçando os grãos de areia com as mãos, enfiando os pés na areia, sentindo os raios solares em seu rosto. A realidade de San Junipero parece ser bastante real para ela. A personagem comenta em outra cena: “a aparência é tão real”⁹. A virtualidade é o local dos grupos descritos por Preciado anteriormente?

Kagan (2012) questiona se há uma existência que deseja “ficar presa” no “para sempre”, no quanto durar a eternidade e o episódio San Junipero nos serve como uma resposta: talvez aqueles que não puderam viver na dimensão que entendemos como real. Kelly foi casada com um homem na “vida real”. Eles tiveram uma filha que morreu jovem. Quando o marido estava próximo da morte, não quis conhecer o sistema San Junipero, pois, segundo Kelly, a existência sem a filha não valeria a pena.

O conflito da personagem Kelly é bastante simbólico: a dúvida entre permanecer em San Junipero com Yorkie e viver o que nenhuma das duas tinha podido viver, ou “se

⁹“It feels so real”.



juntar” à família – marido e filha – morta. Ela opta pela primeira. No entanto, vale ressaltar que seu corpo é enterrado junto aos entes falecidos anteriormente, em uma espécie de jazigo familiar. A morte para Kelly significa uma libertação da lógica patriarcal, o início de uma segunda possibilidade de vida em uma dimensão outra. A ideia da morte é materializada como tecnologia que age sobre o corpo e a mente da personagem para deixá-la viver.

Em um ano de tantas mortes *queer* no audiovisual norte americano (também exibido no Brasil), se faz necessário pensar além do “final feliz” de Kelly e Yorkie. É uma resolução afirmativa de fato? Ou talvez as vidas lésbicas e bissexuais tenham sido somente relegadas à uma outra dimensão, à uma outra margem?

San Junipero propõe reflexões pertinentes e “nos encoraja a pensar criticamente e criativamente sobre quem e o que estamos em via de nos tornarmos¹⁰” (BRAIDOTTI, 2013, p. 12, tradução nossa), como escreve Braidotti em relação ao pós-humanismo. A “realidade outra”, a virtualidade é necessária, pois o mundo real não foi suficiente para Kelly e Yorkie, cada uma com uma história. Assim, na arte se faz possível a imortalidade de corpos transumanos, ainda especulados e muito discutidos entre os teóricos do transumanismo. A técnica da ficção entra em cena como elemento crucial que molda tanto os corpos como o espaço e o tempo e serve para “matar e manter vivas” as vidas “fora da norma” – idosas, doentes, racializadas, inválidas, *queer*...

Portanto, a reflexão teórica e científica, na obra audiovisual se torna

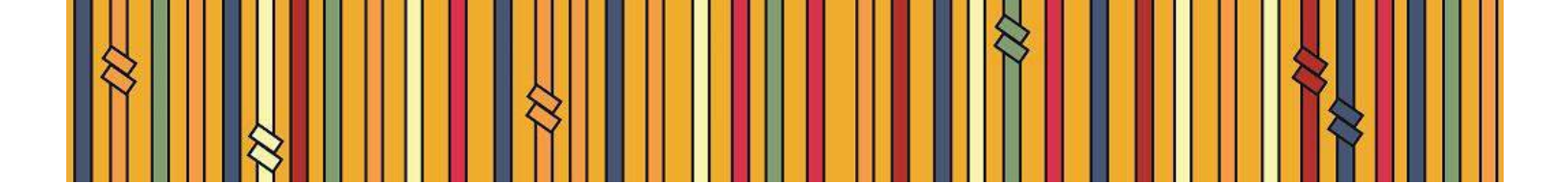
uma possibilidade afirmativa que responde ao sonho da transposição do limite, somente passível de ser alcançado através da imaginação técnica, onde o processo de criação está ligado à necessidade de saber sobre a origem de nós mesmos. (MONTEIRO, 2016, p. 30)

Afinal, como canta Carlisle, nesse mundo nós só estamos começando a entender o milagre de viver.

Referências

BLACK MIRROR. *San Junipero*. Roteiro: Charlie Brooker. Elenco: Gugu Mbatha-Raw, Mackenzie Davis. Produção: Rocky Bester, Laurie Borg, Charlie Brooker, Ian

¹⁰“The posthuman condition urges us to think critically and creatively about who and what we are actually in the process of becoming” (BRAIDOTTI, 2013, p.12).



Hogan, Annabel Jones. Direção: Owen Harris. Reino Unido: House Of Tomorrow, 2016. Netflix. 61 min. Disponível em: <<https://www.netflix.com/br/title/70264888>> Acesso em: 6 jul. 2017.

BRAIDOTTI, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge: Polity, 2013.

HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (org.) *Antropologia do Ciborgue*. As vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p.33-118.

KAGAN, Shelly. *Death*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2012.

MONTEIRO, Maria Conceição. *O corpo mecânico feminino: uma poética do transumano*. Rio de Janeiro: Garamond, 2016.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.

SANTAELLA, Lucia. *Pós-humano – por quê?* Revista USP, São Paulo, n.74, junho/agosto 2007. p.126-137. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13607/15425>>. Acesso em: 6 jul. 2017.

TIROSH-SAMUELSON, Hava. Engaging Transhumanism. In: HANSELL, Gregory R.; GRASSIE, William (org.). *H ± Transhumanism and Its Critics*. Philadelphia: Metanexus Institute, 2011 p.19-51

CORPO E EROTISMO NA POÉTICA COLASANTIANA

Tássia Tavares de Oliveira (UFCG)¹

Resumo: Neste trabalho investigamos os olhares de Marina Colasanti que se voltam ao corpo e sua sexualidade. As representações de Eros são um aspecto importante a ser analisado em sua poética, dado que se repetem como uma manifestação de conhecimento sobre o corpo feminino, sobre o corpo do outro, afinados com uma experiência quase mística de libertação do prazer feminino, compreensão ou aceitação da passagem do tempo. Analisamos tal característica nos poemas em consonância com as mudanças vivenciadas pelas mulheres na modernidade tardia graças ao feminismo. Nos propomos a sistematizar essa produção de viés erótico e analisar alguns dos poemas colasantianos, de modo que tal análise ilumine nossa compreensão sobre como as representações de Eros na poesia de Marina Colasanti rompem os interditos em relação à sexualidade feminina.

Palavras-chave: Poesia; Corpo; Gênero; Erotismo.


Considerações iniciais

Neste trabalho investigamos os olhares de Marina Colasanti que se voltam ao corpo e sua sexualidade, evidenciando uma preocupação recorrente da poeta com as alterações sofridas ao longo do tempo. A lírica amorosa tradicional não se destaca, de maneira geral, dentro da obra colasantiana. No entanto, as representações de Eros são um aspecto importante a ser analisado em sua poética, dado que se repetem como uma manifestação de conhecimento sobre o corpo feminino, sobre o corpo do outro, afinados com uma experiência quase mística de libertação do prazer feminino, compreensão ou aceitação da passagem do tempo.

Compreendemos que a linguagem dos corpos é poeticamente falada através dos poemas eróticos de Marina Colasanti, e que estes, por sua vez, têm muito a nos dizer sobre os novos arranjos afetivos-sexuais que se estabelecem na contemporaneidade, principalmente no que diz respeito à perspectiva feminina. Revelam extrema desenvoltura vocabular para com temas comumente interditos às mulheres, sem, contudo, descuidar da linguagem poética; desse modo, termos da anatomia íntima humana apresentam-se entre metáforas, símbolos, metalinguagem, intertextualidade. Analisamos tal característica nos poemas em consonância com as mudanças vivenciadas pelas mulheres na modernidade tardia graças ao feminismo.

O processo de transformação da intimidade nas sociedades modernas alterou significativamente o papel feminino na esfera privada, de modo que não podemos

¹ Professora de Literatura (UFCG), graduada em Letras (UFCG), Mestre e Doutora em Letras (UFPB). Contato: tassiatavares@gmail.com.




pensar em revolução sexual sem imaginar as pautas feministas sobre o direito ao próprio corpo e prazer. No entanto, mesmo em tempos de sexualidade plástica (GIDDENS, 1993), ainda há áreas e discursos que, quando proferidos por mulheres mudam de registro – passam de livre manifestação artística a rebaixamento da temática e, principalmente, do ser enunciador.

Defendemos que a poesia erótica de Marina Colasanti dialoga com as pautas do movimento feminista atual no que diz respeito à autonomia do corpo feminino; que há particularidades da linguagem do corpo e da experiência feminina que estão explícitas nessa poesia e que isso colabora para uma diferente forma de conceber o erotismo não mais sobre a ótica masculina; que as representações da mulher madura/ídosa presentes nos poemas eróticos rompem com o interdito sobre a sexualidade feminina na maturidade; e que diversas associações são reveladas entre o ato sexual e a natureza implicando diversos efeitos ao longo dos poemas.

A relação entre eros e *poesis*

A atividade erótica é um tema recorrente na literatura e sempre despertou interesse não só artístico como sociológico e psicanalítico entre os escritores. Na década de 1950 o francês Georges Bataille publica *L'érotisme*, considerada uma das principais obras sobre o assunto. Nela, Bataille afirma que o domínio do erótico é por essência o domínio da violação e faz uma interessante relação entre a atividade sexual erotizada com os impulsos humanos de vida e de morte. O autor chama atenção para o fato de que a atividade sexual de reprodução é aspecto comum na vida de todas as espécies de animais sexuais, no entanto, apenas a espécie humana transformou a atividade sexual em atividade erótica, “e o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças” (BATAILLE, 1987, p. 10).

O britânico Anthony Giddens também já tratou da questão. Em *A transformação da intimidade* (1993) o sociólogo retira a sexualidade da esfera privada e biológica e a analisa a partir do domínio público, observando como a revolução sexual é uma das marcas da contemporaneidade. A análise de Giddens já traz uma discussão que leva em conta a perspectiva de gênero, há anos pautadas pelas teorias feministas. Giddens (1993) nomeia a forma diferente com que nos relacionamos na contemporaneidade de




sexualidade plástica e aponta como ela é crucial para a reivindicação feminina ao prazer sexual.

A sexualidade plástica é a sexualidade descentralizada, liberta das necessidades de reprodução. Tem suas origens na tendência, iniciado no fim do século XVIII, à limitação rigorosa da dimensão da família; mas torna-se mais tarde mais desenvolvida como resultado da difusão da contracepção moderna e das novas tecnologias reprodutivas. A sexualidade plástica pode ser caracterizada como um traço da personalidade e, desse modo, está intrinsecamente vinculada ao eu. Ao mesmo tempo, em princípio, liberta a sexualidade da regra do falo, da importância jactanciosa da experiência sexual masculina. (GIDDENS, 1003, p. 10)

Separando-se o ato sexual de sua função reprodutiva, surge o império do prazer sexual, não apenas masculino como também feminino, e não apenas heterossexual como também homossexual. Além disso, o avanço dos métodos contraceptivos permitiu à mulher maior autonomia sobre o controle da natalidade, tornando possível separar prazer e reprodução. Giddens analisa como essa maior liberdade feminina sobre seus próprios corpos alterou o poder masculino sobre as mulheres no casamento, e como o pânico instaurado pelo declínio desse poder é uma das marcas do machismo moderno e das violências de gênero. O autor chega a afirmar que “abriu-se um abismo emocional entre os sexos”, o que implica que as expectativas de gênero a qual estávamos habituados como sendo domínio feminino modificaram-se radicalmente, alterando a forma como também os homens se relacionam afetivamente com as mulheres.

Outra aproximação interessante é a operada por Octávio Paz (1994) entre a poesia e o erotismo. Segundo o autor mexicano, “a relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal” (PAZ, 1994, p. 12). Tal comparação, além de uma bela literariedade, nos ajuda a compreender os dois fenômenos. O sexo e a linguagem se aproximam na sua relação com a imaginação, sendo que “a imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora” (PAZ, 1994, p. 12). Além disso, o erotismo é também linguagem porque diferencia-se da sexualidade animal pelo seu caráter de cerimônia e de representação, “o erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora”. Assim, podemos dizer que o erotismo possui potencial de subverter a sexualidade assim como a poesia faz com a linguagem. Ambos são dotados de grande poder transformador.




Angélica Soares (1999) aponta que uma das características da poesia das mulheres contemporâneas é a tensão entre a consciência literária do erotismo e a consciência erótica do literário. Analisando poemas de Gilka Machado, Olga Savary e Adélia Prado, a autora observa como a poesia erótica se instaura na autoria feminina como fonte de autoconhecimento, de conhecimento do outro e do mundo. Ou seja, erotismo e feminismo convergindo nos poemas e suas possibilidades interpretativas.

O gênero conhecido como *literatura erótica*, por estar inserido numa tradição particularmente androcêntrica, foi e tem sido sempre culturalmente circunscrito à autoria masculina. Luciana Borges (2013) parte do princípio de que a percepção do erótico ou do pornográfico não se prende apenas a questões estéticas, mas também a questões políticas, as quais envolvem, de modo amplo, os complicadores relativos às investidas de gênero e aos modos como a sexualidade masculina e feminina são construídas e tratadas no pensamento e na nossa cultura ocidental.

Pensar sobre a relação entre as mulheres e a temática erótica nos traz diversas reflexões feministas, não só pela crítica que se faz necessária à apropriação comercial que o corpo da mulher sofre cotidianamente, como também pela subversão que o prazer feminino ainda representa. Tal ambiguidade é diariamente alimentada pelas práticas sociais machistas de nossa sociedade, reforçadas seja através da mídia, da religião, da publicidade, da educação familiar tradicional, etc. Ao analisar os poemas eróticos de autoria feminina por uma perspectiva feminista pretendemos, portanto, defender uma dupla reivindicação: da autonomia do corpo feminino e da liberdade sexual para as mulheres. Acreditamos que os poemas de Marina Colasanti aqui estudados afinam-se apropriadamente com tal perspectiva, pois rompem com os padrões de representação do corpo feminino comumente presentes na publicidade e pelos meios de comunicação de massa (a “mulher objeto” ou “mulher adereço”), ao mesmo tempo em que reivindicam a livre manifestação do desejo feminino, ao contrário do que pregam os discursos falso-moralistas e religiosos de exaltação da mulher casta como “mulher de verdade” ou “mulher de valor”. Portanto, longe de endossarem o discurso moralizante sobre o sexo e as manifestações alienantes sobre a sexualidade feminina, tais poemas revelam um olhar afinado com os anseios feministas básicos sobre o direito ao próprio corpo.

O corpo é um agente da cultura. A forma com que nos cuidamos, vestimos e alimentamos funcionam como poderosas formas simbólicas em que uma cultura se



inscreve e se reforça através da linguagem corporal (BORDO, 1997). O corpo, portanto, é também lugar de controle social. “Nossos corpos são treinados, moldados e marcados pelo cunho das formas históricas predominantes de individualidade, desejo, masculinidade e feminidade” (BORDO, 1997, p. 20). As mulheres, particularmente, gastam muito tempo com o tratamento e a disciplina de seus corpos, como facilmente podemos constatar no nosso convívio e experiência. As mulheres aprendem desde meninas a controlar a sua aparência e a submeterem-se ao que é apresentado na sua cultura como sendo o ideal de feminilidade.


De acordo com Silvana Carrijo Silva (2008), há dois pesados interditos que recaem sobre a mulher e que ainda resultam num terceiro: o interdito à palavra, o interdito ao exercício pleno de sua sexualidade e o interdito à enunciação sobre a sexualidade. Tal silenciar envolve tanto questões relativas ao ato erótico propriamente dito, quanto às que dizem respeito às representações do corpo feminino e do corpo masculino (SILVA, 2008). Mas a própria autora afirma que “a uma interdição prossegue uma transgressão” (SILVA, 2008, p. 160). Assim, concordamos que os poemas de Colasanti aqui apresentados realizam essa tripla transgressão: do silêncio, da sexualidade e da enunciação erótica.

A lírica erótico-amorosa colasantiana

Quando Marina Colasanti publica *Rota de colisão* em 1993 estava com 56 anos, quando publica *Passageira em trânsito* em 2009, estava com 72 anos. Esse dado revela que a sua poesia é permeada pela experiência do envelhecimento. Não apenas a linguagem poética é mais madura, como a própria temática do amadurecimento e, notadamente, as suas marcas no corpo, constituem um aspecto recorrente nas obras estudadas. Pelo menos supomos que esse são temas que passam a intrigar a autora e que são vizibilizados nas vozes do eu-lírico. O poema título de seu primeiro livro de poemas é um exemplo disso.

Rota de colisão

De quem é esta pele
Que cobre a minha mão
Como uma luva?
Que vento é este
Que sopra sem soprar




Encrespando a sensível superfície?
Por fora a alheia casca
Dentro a polpa
E a distância entre as duas
Que me atropela.
Pensei entrar na velhice
Por inteiro
Como um barco
Ou um cavalo.
Mas me surpreendo
Jovem velha e madura
Ao mesmo tempo.
E ainda aprendo a viver
Enquanto avanço
Na rota em cujo fim
A vida
Colide com a morte.

(COLASANTI, 1993, p. 106)

As interrogações no início do poema sinalizam a dificuldade de identificação do eu lírico com seu corpo. Tal dificuldade advém das marcas que o tempo deixa na pele através do processo de envelhecimento. A pele, ou seja, a superfície do ser, encontra-se em transformação. “De quem é esta pele / Que cobre a minha mão / Como uma luva?” Sabemos que as mãos são uma das partes do corpo que mais carregam as marcas do tempo, seja pelas manchas ou pelo enrugado adquirido com a idade. Além disso, é uma parte do corpo que dificilmente se oculta sob maquiagem (como o rosto) ou sob tecidos (como o resto do corpo), por isso mesmo a referência à luva (o vestuário destinado às mãos, no entanto, pouco utilizado nos dias atuais como um item da moda). Ao comparar a própria pele da mão com uma luva e indagar-se de quem seria, a voz lírica revela não reconhecer aquela pele como sua. Desse modo, podemos afirmar que o reconhecimento ou não do corpo associa-se no poema com a própria identidade do sujeito, pois é através do corpo que essa identidade se materializa. Há uma identidade que se constrói ao longo do tempo e se transforma nas diferentes fases da vida humana, pois experienciamos diferentes realidades e modos de se compreender na infância, juventude, maturidade e velhice, tais transformações acompanham também as mudanças no próprio corpo, então o corpo é um registro dessa experiência de transformação que é a vida.


Com a chegada da velhice, o eu lírico observa metaforicamente um vento que encrespa a superfície da pele – “Que vento é este / Que sopra sem soprar / Encrespando



a sensível superfície?” A metáfora do vento é interessante pois ao “soprar sem soprar” ele demonstra ser algo imperceptível, embora capaz de encrespar a sensível superfície da pele, enrugando-a. Assim é a passagem do tempo para nós: não a percebemos no dia a dia, é um vento que sopra sem soprar, lentamente, no entanto ao contemplarmos fotografias antigas, por exemplo, somos capazes facilmente de perceber o efeito desse vento leve, no caso, o surgimento das rugas e/ou as mudanças na aparência em geral. Da mesma forma que o vento provoca erosão na natureza, imperceptivelmente a olho nu, o tempo opera sobre a matéria orgânica da pele. Atentamos também para o adjetivo “sensível”, pois embora o vento do tempo sopra sem soprar, o que é sensível é a pele e não o vento.

Há aqui um paralelo entre a dualidade carne/alma humana e a casca/polpa das frutas. A carne, assim como a casca, é o ser que se mostra externamente, ao contrário da alma, que como a polpa se esconde internamente. Falamos em dualidade porque isso é reforçado no poema ao dizer que há uma “distância entre as duas”, mais uma vez não há correlação entre a pele/luva/casca e a polpa que se encontra internamente, que nos é permitido associar com a noção de identidade (é na polpa da fruta que está o seu sabor, embora seja pela casca que a vemos e escolhemos). A distância entre as duas, a não identificação entre casca e polpa, provoca um atropelamento, ou seja, inesperadamente atordoam o eu lírico. Nessa primeira parte do poema temos uma voz lírica que sente estranheza de si diante da constatação da velhice e que busca compreender esse fenômeno através de metáforas que opõem uma identidade do sujeito, que seria algo interno, e a materIALIZAÇÃO desse sujeito externamente através do corpo. Além disso a dualidade entre o que é externo e o que é interno associado à velhice e à dificuldade de reconhecimento sinalizam que para a voz lírica a casca envelhece antes da polpa.

Julgamos tais versos os mais belos do poema porque sintetizam bem sua ideia central. Embora seja comum a expressão “chegada da velhice”, a velhice não é um marco bem delimitado ao qual o sujeito simplesmente chega triunfalmente como um barco que aproa ou um cavalo galopante que cruza a linha de chegada. Não entramos na velhice por inteiro. A velhice é um vento que sopra sem soprar, mas que está sempre constante, daí a dificuldade do sujeito em reconhecer-se diante da “nova” identidade, já que na verdade ela não é “nova” nem está completa: é “jovem velha e madura ao mesmo tempo”. As fases da vida não são isoladas, elas são transições entre umas e



outras e o corpo revela isso através do lento, porém perceptível ao longo do tempo, processo de envelhecimento.


A metáfora do barco e do cavalo pode ser melhor compreendida aqui, quando a poeta fala em avançar e em rota. A prova de que todas as fases da vida são na verdade transições é a de que mesmo na velhice ainda se aprende a viver, portanto, a velhice não é um ponto de chegada, ela simplesmente faz parte da rota. O fim da rota seria o ponto em que a vida colide com a morte, a “rota de colisão”, portanto, é uma metáfora da própria vida, a qual não avançamos por inteiro como um barco ou um cavalo, mas que nos transforma como vento que sopra sem soprar, até o momento em que não haverá mais distinção entre casca e polpa.

Um dos poemas mais interessantes sobre a velhice traz também o aspecto erótico. É importante pontuarmos que a sexualidade feminina é muito tolhida e comumente atrelada à reprodução. O próprio “valor” de uma mulher chega a ser medido pela sua capacidade reprodutora, as mulheres inférteis e as que estão na menopausa sofrem enorme preconceito. Lago (2007) compreende a velhice como um fenômeno complexo bio-social e também psíquico, portanto, não apenas os fatores biológicos como as alterações hormonais interferem², mas também os fatores sociais e psíquicos que envolvem a questão de gênero.

Os avanços educacionais e medicinais têm não só aumentado a expectativa de vida, como também melhorado a qualidade de vida, o que inclui a manutenção da vida sexual. E a medicina afirma que “a valorização da atividade sexual permanece, quando vivenciada com frequência e prazer. [...] Mulheres mais velhas associam satisfação ou falta de interesse sexual à qualidade do relacionamento amoroso” (FLEURY e ABDO, 2015, p. 117). Por isso, o poema “Frutos e flores” ao enunciar sobre a sexualidade da mulher madura é duplamente transgressor.

Frutos e flores

² Embora os homens permaneçam mais ativos que as mulheres, 17% delas, entre 75 e 85 anos, referem ser sexualmente ativas. A maioria das dificuldades e disfunções sexuais cresce com o envelhecimento. Na mulher, há um agravamento dessa situação no início do climatério, mantendo-se aproximadamente a mesma após os 55 anos. Quase 20% das mulheres brasileiras acima de 60 anos se ressentem da falta de interesse sexual. (FLEURY e ABDO, 2015, p. 117-118).




Meu amado me diz
que sou como maçã
cortada ao meio.
As sementes eu tenho
é bem verdade.
E a simetria das curvas
Tive um certo rubor
na pele lisa
que não sei
se ainda tenho.
Mas se em abril floresce
a macieira
eu maçã feita
e pra lá de madura
ainda me desdubro
em brancas flores
cada vez que sua faca
me trespassa.

(COLASANTI, 1993, p. 57)

Aqui o sexo é vivenciado na fase madura, inclusive, o poema é constituído sobre a aplicação que tal expressão tem sobre as frutas e sobre as mulheres de mais de 40 anos. Não por acaso, a fruta escolhida para metaforizar essa mulher madura é a maçã. A maçã que a serpente oferece a Eva no antigo testamento é a origem do pecado e motivo da expulsão do Éden. O poema, portanto, explora essa relação ao descrever o corpo da mulher como uma maçã.

É importante destacar que tal comparação parte do homem, que na lírica erótica-amorosa de Marina Colasanti é recorrentemente identificado pelo vocativo “meu amado” (“Meu amado me diz / que sou como maçã / cortada ao meio”). No entanto, a constatação da semelhança com a maçã é feita pela própria mulher, portanto, não há uma simples aceitação da visão masculina que é oferecida, pois a voz lírica ao tomar para si a metáfora, expande a afirmação e a erotiza (isso pode ser comprovado pelos versos “é bem verdade” – concordância – e “que não sei / se ainda tenho” – questionamento). Na sequência, observamos como o aspecto erótico do poema se constrói a partir da descrição do formato da maçã com as formas do corpo feminino (“e a simetria das curvas”). As sementes da maçã também são erotizadas porque se reportam ao aspecto reprodutor (sementes/óvulos). E a questão do envelhecimento, em particular, surge nos versos “Tive um certo rubor / na pele lisa / que não sei / se ainda



tenho”, remetendo a perda do viço com o enrugar da pele que se torna mais opaca, seca, perde o tom corado característico da jovialidade.


A segunda parte do poema inicia-se com a conjunção adversativa “mas”. Então, mesmo aceitando o fato de não possuir mais o rubor da pele lisa, o eu lírico não concebe isso como perda da capacidade de “florir”, ou seja, a maturidade e as transformações que acarreta no corpo não são responsáveis pela perda da libido. Isso é extremamente provocativo porque comumente se associa a velhice feminina com a frigidez – ao contrário do homem que se manteria fértil e sexualmente ativo – o que é uma grande falácia.

Embora a idade seja, de fato, um dos fatores que pesam sobre a diminuição da lubrificação natural feminina, o principal fator que acarreta a diminuição do apetite sexual das mulheres é a própria falta de manejo masculino (não é raro que parceiros de longa data percam o interesse pelos corpos das parceiras e a “culpa” recai sobre uma fictícia perda irreparável da libido feminina). Por isso a voz lírica dá tanta importância ao desempenho do amado (“cada vez que sua faca / me trespassa” – onde faca e falo se correspondem, mas a metáfora criada não se limita apenas a penetração, mas ao ato sexual como um todo), capaz de fazê-la se desdobrar em “brancas flores”. A metáfora do florescimento com o prazer sexual é bastante interessante já que o florescer é diferente de dar frutos, portanto, o sexo não fica atrelado a função reprodutiva, mas ao prazer. Além disso, a cor branca das flores nos remete ao vestido das noivas, e tradicionalmente a noite de núpcias era a primeira relação sexual do casal; então é como se cada vez que a faca masculina do amado cortasse a maçã feminina ao meio, essa mulher fosse capaz de experienciar novamente as núpcias, já que o interesse sexual pelo parceiro permanece vivo e se renova. Também há a valorização da maturidade nos versos “eu maçã feita / e pra lá de madura”.

Referências

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BORDO, Susan R. *O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault*. In: JAGGAR, Alison M., BORDO, Susan R. (Orgs.). **Gênero, corpo,**



conhecimento. Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos tempos, 1997. p. 19-41.

BORGES, Luciana. **O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina:** um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.

COLASANTI, Marina. **Rota de colisão.** Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

FLEURY, Heloísa; ABDO, Carmita. **Sexualidade da mulher idosa.** Diagn Tratamento. 2015; 20(3):117-120.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade:** sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

LAGO, Mara Coelho de Souza. “Melhor idade”: brincando de Pollyana com a velhice. In: WOLFF, Cristina, FAVERI, Marlene, RAMOS, Tania (orgs.). **Leituras em rede:** gênero e preconceito. Florianópolis: Mulheres, 2007.

PAZ, Octávio. **A dupla chama:** amor e erotismo. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

SILVA, Silvana Augusta Barbosa Carrijo. *Eros enunciado.* In: PIRES, Maria Isabel Edom (Org.). **Formas e dilemas da representação da mulher na literatura contemporânea.** Brasília: UnB, 2008. p. 157-176.

SOARES, Angélica. **A paixão emancipatória:** vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira. Rio de Janeiro: Difel, 1999.

INSCRIÇÕES EM CORPOS NO LIMIAR DO TORNAR-SE: MARCAS DA VERGONHA, IMPUREZA E LIBERTAÇÃO EM *DRÁCULA*

Thiago Silva Sardenberg (UERJ)¹

Resumo: Em *Body Work* (1993), Peter Brooks afirma que marcas sobre um corpo implicam na passagem dele para a escrita, tornando-se um corpo literário. Dentro das narrativas vampirescas, o devir vampiro – um tornar-se liberto de códigos morais e éticos que norteiam o comportamento humano – é usualmente precedido por inscrições nos corpos das vítimas, que podem ser lidas em momentos-chave e são indicativas de um perigoso porvir. Este trabalho objetiva observar o impacto de tais marcas em corpos femininos no romance *Drácula* (1897) de Bram Stoker, que depõem sobre a escrita na carne como reveladora de verdades íntimas para além do olho nu, trazidas à superfície através da figura do vampiro.

Palavras-chave: Vampiros na literatura; Bram Stoker; *Drácula*

Consideremos a ideia do corpo feito significante; da noção de que a partir de inscrições de sinais em um corpo, é possível obter o vislumbre de toda uma trajetória, imbuída de significados múltiplos. Em *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative* (1993), Peter Brooks afirma que, na literatura, tais inscrições – que podem surgir sob a forma de cicatrizes, marcas, tatuagens ou quaisquer sinais característicos individualizantes – são, em si, narrativas, uma vez que “indicam a passagem do corpo para o reino da escrita, da literatura: elas são, de certa maneira, “personagens”, sinais que podem, no momento certo da narrativa, ser lidos.” (p.3, tradução minha). Dentro dessa perspectiva, seria impensável perder de vista ou minimizar o impacto de quaisquer marcas feitas sobre o corpo de um personagem.

Os corpos para os quais voltaremos nosso olhar têm uma fundamental característica em comum: são corpos femininos; corpos de mulheres que, a seu tempo, deveriam desempenhar funções específicas e se portar dentro de um determinado padrão enrijecido de expectativas sociais. Falamos de Mina Murray e Lucy Westenra, personagens do romance seminal da literatura vampiresca, *Drácula* (1897), do autor irlandês Bram Stoker, que se passa inteiramente entre o eixo oriente-ocidente europeu, representados aqui pela caracterização excêntrica das terras da Transilvânia e pela aparente civilidade da Inglaterra.

¹ Graduado em Letras pela UFRJ, Especialista, Mestre e Doutorando em Literaturas de Língua Inglesa pela UERJ. Professor no Colégio Pedro II. Contato: thisardenberg@gmail.com

O romance tem lugar durante a era vitoriana, que no Reino Unido se estendeu desde 1837 até 1901, com a morte da rainha Vitória. O período tornou-se amplamente conhecido pela validação de um código de moralidade puritana, promovido por grupos protestantes que “censuravam virtuosamente a materialidade nos outros” (ABRAMS, 2000, p.739, tradução minha). A ‘materialidade’ a que Abrams se refere é indicativa de quaisquer assuntos que se opunham à vida espiritual e ao divino – ou seja, assuntos, interesses e prazeres mundanos – do corpo.

Tal código teve importância fundamental no estabelecimento de uma conduta social que demonstrava baixa tolerância a tópicos de origem sexual e também uma “intensa preocupação com a inocência feminina – ou, como diriam os críticos, com a ignorância feminina” (id., p.740, tradução minha). O asceticismo vitoriano ditava as formas pelas quais a classe média deveria se comportar publicamente, e a partir dele, valorar não só a si próprios como também – e talvez principalmente – os outros.

A mulher ideal, antes do casamento, deveria resguardar-se de quaisquer ‘impulsos’ que pudessem a desviar do seu caminho natural: o casamento e a família. Ao sair do lar de seus pais – e do controle dos mesmos – ela se submetia ao seu marido, mantendo intacta a estrutura patriarcal. Seu intelecto era reservado estritamente para os mais próximos, e desde que não ameaçasse ou perturbasse o homem a qual estava submetida.

No romance, Mina e Lucy são inicialmente posicionadas em total conformidade a esse ideal vitoriano. Quincey Morris, um dos pretendentes de Lucy, descreve-se como não sendo “bom o suficiente nem para consertar seus pequenos sapatos” (STOKER, 2003, p.66, tradução minha), enquanto, para o professor Van Helsing, Mina é “uma das mulheres de Deus, criada por Suas próprias mãos para mostrar aos homens que existe um paraíso” (id., p.201, tradução minha).

Tais figuras femininas se opõem completamente às mulheres vampiras que habitam o castelo de Drácula, na Transilvânia, para onde Jonathan Harker, noivo de Mina, viaja para fechar um negócio com o Conde, que pretende adquirir imóvel em Londres. Jonathan descreve seu primeiro encontro com as mulheres vampiras como puro “êxtase langoroso”.

A moça se ajoelhou e debruçou-se sobre mim, regozijando-se. Havia uma sensação libidinosa deliberada que era tanto excitante quanto repulsiva, e enquanto curvava seu pescoço ela lambia os lábios como um animal, até que pude ver sob a luz da lua o quão úmidos eram, assim como sua língua vermelha passando sobre seus dentes brancos. Sua cabeça baixava mais e mais enquanto seus lábios deixavam a região de minha boca e queixo e fixavam-se na minha garganta. [...] Fechei meus olhos em um êxtase langoroso e esperei – esperei com meu coração batendo forte (id., p.45-46, tradução minha).

Demonstrando iniciativa sexual e longe da submissão característica da forma como a mulher era retratada em tal época, a personagem vampira é carregada de sexualidade, como podemos perceber através do vocabulário usado na passagem, que faz alusões claras a uma experiência sexual: “ficou de joelhos”, “sensação libidinosa”, “lambia os lábios”, “língua vermelha”, “coração batendo forte”. Em seu popular guia *Married Life and Happiness* (1922), o chefe do departamento de doenças genitais e urinárias do Bronx Hospital explicava que há um tipo de mulher que demanda cautela, pois ela significa

um grande perigo não só para a saúde como também para a própria vida do marido. Refiro-me à mulher hipersexualizada, à esposa cuja sexualidade é excessiva. Para ela, a denominação ‘vampira’ se aplica em seu sentido literal. Assim como a vampira suga o sangue de suas vítimas enquanto dormem (...), a mulher-vampira suga a vida e a vitalidade de seu parceiro – ou vítima (DIJKSTRA, 1986, p. 334, tradução minha)

Uma mulher que se permitia os prazeres e sensações eróticas era uma mulher ameaçadora principalmente pelo fato de que poderia levar a uma quebra de paradigmas considerados imperdoáveis, como o ideal masculino da mulher ideal como ‘virginal’, a submissão completa ao patriarcado e a monogamia.

A mulher encontrava-se, assim, entre dois lugares bem delineados pela sociedade patriarcal: como apontado anteriormente, o da mulher ideal – virgem, virtuosa, submissa – de um lado, ou, do outro lado, a prostituta, abjeta, vampira. Não havia espaço para ambiguidade.

A presença do vampiro justamente borra as fronteiras entre o esperado e o inesperado, entre o aceitável e o repreensível; o tornar-se vampiro traz consigo uma transgressão de papéis sociais rígidos. Por isso, a saída do Conde para Londres – deixando a ‘barbaridade’ e a ‘superstição’ do oriente para caminhar em direção à ‘civilização’ – põe em risco não apenas a vida, mas a própria moral vitoriana.

Ainda que ambas Lucy e Mina fossem representativas do ideal vitoriano, Lucy revela, em confidência à Mina, atitude menos conservadora em relação aos seus próprios desejos. Em determinado ponto da narrativa, a personagem recebe, ao longo do mesmo dia, três propostas de casamento – a de Morris, retratado como um clássico *cowboy* americano; a de Arthur Holmwood, filho de um rico lorde inglês; e a do Dr. Seward, um psiquiatra – e, em dúvida sobre qual deles eleger como seu futuro marido, ela confessa à Mina: “Por que não pode uma mulher casar com três homens, ou quantos ela quiser, e nos poupar dessa dúvida? Mas isso é heresia, e eu não deveria dizer isso” (STOKER, 2003, p.67, tradução minha). Lucy não poderia jamais vivenciar seu desejo secreto – algo que já fazia parte de si – enquanto humana; mas o devir vampira de Lucy traz para fora seus desejos mais profundos.

Em consonância com a ideia de devir deleuziano, “o devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos” (DELEUZE, 1997, p.19). Isso significa que não se pode devir algo que não se é; o tornar-se vampira, aqui, apenas possibilitaria uma outra forma de sentir que já estava presente em Lucy, mas não podia ser de fato vivida.

Havia algo escuro de pé, por atrás do banco onde a figura vestida de branco [Lucy] brilhava, inclinando-se sobre ela. O que era, homem ou animal, eu não pude dizer. [...] Estava angustiada a respeito de Lucy, não apenas por seu bem-estar (...) mas também por sua reputação caso a história viesse à público. (STOKER, 2003, p.101-103, tradução minha).

Ao descrever a cena que testemunhou, o primeiro contato de Lucy com o vampiro, Mina se desespera não apenas pelo fato de que sua amiga poderia estar em perigo real, como também porque alguém poderia ‘mal interpretar’ a cena, causando danos irreversíveis à reputação da amiga. Ao ir em direção deles, afugentando a

criatura, Mina nota que havia pequenas marcas, furos, no pescoço de Lucy, e que, em seu vestido, havia uma gota de sangue. Aqui, a gota de sangue no vestido branco pode ser interpretada como uma alusão à ruptura de um ideal de ‘pureza’, aludindo ao rompimento do hímen da mulher após a primeira penetração sexual; a brancura foi maculada.

As inscrições no corpo de Lucy são prontamente lidas pelo Dr. Van Helsing como evidências de que havia algo sobrenatural por trás de seu estado cada vez mais debilitante. As marcas funcionam, também, como uma espécie de “letra escarlate” hawthorniana, denunciando um caráter naturalmente propenso ao pecado.

A estreita faixa de veludo negro que ela parecia sempre usar em volta de sua garganta [...] foi puxada um pouco para cima, revelando uma marca vermelha em sua garganta. Arthur não percebeu, mas eu notei a respiração contida de Van Helsing, um dos seus modos de trair emoção (id., p.133, tradução minha).

O fato de que Lucy tenta cobrir sua “letra escarlate” estaria de acordo com a percepção vitoriana de que todos – e em especial as mulheres – deveriam esconder quaisquer imperfeições; entretanto, a presença do vampiro não permite que tais imperfeições permaneçam reprimidas indefinidamente sem que venham à tona. Reiteramos o fato de que essa leitura do vampiro o percebe apenas como um catalisador de algo que já existia – adormecido talvez – e não um agente de transformação em algo que nunca se foi. É possível argumentar que, para Stoker, “a mancha da alma precede e torna possível a mancha do corpo: a dor ou a doença são as versões somáticas do pecado” (LE BRETON, 2013, p.83).

As inscrições no corpo de Lucy, entretanto, não apenas relatam a história do que houve com aquele corpo e de seu caráter propenso ao pecado, como, talvez de forma mais significativa, apontam para um perigoso porvir. Assim, uma batalha se inicia no que Lucy começa a receber constantes transfusões de sangue, cada vez mais debilitada após o encontro noturno com a figura obscura.

De acordo com Van Helsing, “o sangue de um homem corajoso é a melhor coisa do mundo quando uma mulher está com problemas” (STOKER, 2003, p.160, tradução minha), o que nos permite traçar um paralelo entre tal processo e o da hemodiálise, que

filtra, limpa o sangue daquilo que o faz impuro. De forma mais ampla e alegórica, é somente através do sangue “forte” de homens “bons e corajosos” que uma mulher, colocada em posição enfraquecida, poderá se salvar. A Lucy adoecida se aproxima mais do ideal de mulher vitoriana do que jamais estivera, gozando de plena saúde. Ela é a perfeita donzela em perigo; nesse estado, os homens farão tudo o que puderem para salvá-la, demonstrando assim seu heroísmo não só a ela como também uns aos outros.

Perto do fim de sua vida humana, no limiar do tornar-se, Lucy começa a demonstrar os primeiros sinais de uma possível intenção de romper com as convenções estabelecidas.

A presença de Arthur, entretanto, pareceu funcionar como um estimulante; ela melhorou um pouco, conseguindo conversar com ele mais claramente do que tinha feito antes de sua chegada. [...] De forma vaga, quase inconsciente, ela abriu seus olhos, que estavam meio vazios e ainda assim fixos, dizendo em voz suave e voluptuosa, como eu nunca tinha ouvido: - ‘Arthur! Meu amor, que bom que você veio! Beije-me (id., p.164, 172, tradução minha).

Pela primeira vez, testemunhamos Lucy sendo chamada de ‘voluptuosa’, uma qualidade que nos remete imediatamente à descrição das vampiras no castelo de Drácula. Um comportamento mais sedutor e um senso de desejo mais explícito se fazem notar. É o início de um bem planejado ataque à moral vitoriana.

Quando Lucy morre, ela retorna como a ‘bela dama’ (tradução minha), uma figura noturna que atrai as crianças para fora de suas casas e as deixa desorientadas, retornando para suas casas com pequenas marcas em seus pescoços. No que ganha poder e fica mais forte, a ‘bela dama’ conseqüentemente torna-se mais perigosa para a ordem social. Quando os homens a confrontam, ela está bem diferente do ideal que tinham de Lucy: na cama, precisando de sua ajuda.

Sua doçura enrijeceu, transformou-se em crueldade impiedosa, e sua pureza, em devassidão. [...] Os olhos de Lucy eram impuros e cheios de fogo infernal, em vez dos olhos gentis que conhecíamos. Naquele momento, o que restava do meu amor transformou-se em ódio e aversão; ela precisava ser morta, e eu faria isso com prazer selvagem (id., p.225, tradução minha).

Uma mulher sexualizada não podia ser amada e sim, abominada. Paralelamente, é ao aceitar seu corpo como erótico que Lucy, não só em sua posição de vampira como também de mulher, é capaz de experienciar a independência de uma figura masculina patriarcal. Ao abraçar o erótico, Lucy deixa de lado a ideia de mulher passiva e virginal construída por uma sociedade dominada por homens. Audrey Lorde afirma que “em contato com o erótico, eu me torno menos suscetível a aceitar a impotência, ou quaisquer outros estados que não são inerentes a mim, como a submissão, o desespero, o auto apagamento, a depressão, a negação” (LORDE, 1997, p.281, tradução minha).

Lucy, a ‘bela dama’, tenta seduzir seu noivo Arthur uma última vez, no que implora que ele “Venha, para que possamos descansar juntos. Venha, meu marido, venha!” (STOKER, 2003, p.226, tradução minha). A sugestão sexual se faz claramente presente no texto original, uma vez que o verbo “to come” (vir), pode também apontar para o gozo sexual; mais que um simples ataque, Lucy está fazendo um convite para que Arthur se renda, como ela, aos prazeres da carne.

Van Helsing intervém, quebrando o encanto da vampira sobre seu antigo pretendente. Na noite seguinte, os homens se reúnem novamente e é Arthur quem põe fim à ‘bela dama’, perfurando-a com sua estaca de madeira com “todo seu vigor” (id., p.230, tradução minha). “Lá, no caixão, repousava não mais a criatura asquerosa que nós havíamos temido e odiado [...], mas a Lucy como a conhecíamos em vida, com sua doçura e pureza inigualáveis” (id., p.231, tradução minha). Não só havia a pureza de Lucy sido restaurada, como também, e talvez de forma mais significativa, sua passividade, sua impossibilidade de transgredir quaisquer convenções. Na morte, Lucy tornou-se o modelo ideal de virtude vitoriano.

A vampira Lucy era, essencialmente, uma mulher empoderada, uma vez que se permitia viver sob o princípio do prazer, isso é, sob a concretização do desejo de gratificação, de seus desejos íntimos que não ousara vivenciar de outra forma. O vampiro não é, assim, aquilo de perigoso que podemos vir a ser; ele é, sim, aquilo de ‘perigoso’ que já existe em nós e não deveria escapar do inconsciente, manifestando-se no mundo físico.

Essa ideia nos remete de forma significativa à teoria psicanalítica de Freud, que afirma que, na verdade, “os demônios são *desejos maus e repreensíveis*, derivados de impulsos instintuais que foram *repudiados e reprimidos* (...) Nós simplesmente eliminamos a projeção dessas entidades mentais para o mundo externo” (FREUD, 1969, p.87, grifo meu). Tal pensamento nos é particularmente caro, pois ratifica a ideia de que o vampiro é perigoso a partir do fato de que ele pode servir como catalisador do ‘mal’ – ou de concepções vigentes do que seria esse ‘mal’ – que há dentro de nós mesmos; ele é uma projeção externa de algo que construímos como indesejado. Assim, em suas transgressões, o vampiro pode, através de contato direto, dilacerar não apenas o tecido epitelial como também o social.

Considerando a teoria de Freud, poderíamos pensar no vampiro como intimamente ligado ao ‘id’ – a parte do nosso aparato psíquico que revela nossos profundos e instintuais impulsos ‘animais’, que normalmente se mantém reprimida. Desprovido de quaisquer amarras que o impediria de viver da forma como deseja, o ‘id’ não vê limites: ele unicamente busca saciar seus desejos. Já o comedimento e o autocontrole esperados da mulher poderiam ser relacionados à ideia do ego, outra parte do aparato psíquico que “representa a parte do id que *foi modificada* pela influência direta do mundo externo [...] O ego representa a razão e o senso comum, enquanto o id contém *as paixões*” (FREUD, 1984, p. 363-364, tradução minha, grifos meus). Na obra de Stoker, reflexos do superego, regido pela influência de “educadores, professores, pessoas consideradas modelos ideais” (FREUD, 1973, p.95-96, tradução minha) poderiam ser observados nos homens que puseram fim à existência de uma mulher vampira perigosa e libidinosa.

A sexualidade feminina, que na obra é fundamentalmente equacionada ao “mal” – uma afronta ao patriarcado – precisa ser erradicada, pois é potencialmente contagiosa. Assim, quando Lucy é exterminada e o olhar do vampiro se volta para Mina, “joia entre os homens” (STOKER, 2003, p.233, tradução minha), entram em choque as forças reprimidas do id, lutando para sair das profundezas e vir à tona, com as do superego, desesperadamente tentando fazer de tal possibilidade algo impossível.

Mina sempre consentiu em colocar as necessidades dos homens ao seu redor à frente das suas. Quando a liga masculina sai em busca de Drácula, ela é proibida de juntar-se ao grupo, uma vez que ela “nos é muito preciosa para arriscar” (id., p.258,

tradução minha); ainda que tal exclusão a deixe profundamente decepcionada, ela entende que “não poderia dizer nada, a não ser aceitar tal zelo cavalheiresco” (id., tradução minha). Jonathan fica agradecido com o fato de que “ela concordou em se conter e deixar que nós, os homens, façamos o trabalho” (id., p.264, tradução minha).

A jovem, entretanto, não é imune à influência de Drácula e percebe que os sonhos estranhos que tem tido podem ser de fato indícios de que o vampiro tem se alimentado de seu sangue, espelhando o que havia acontecido com sua amiga. Para protegê-la de ataques durante a missão dos homens, Van Helsing encosta uma hóstia sagrada na testa de Mina; ao fazê-lo, a mesma grita horrorizada, uma vez que a hóstia havia queimado sua pele, evidenciando que aquele corpo havia entrado em contato com o profano, o maligno.

Desesperada, Mina grita “Impura! Impura!” (id., p.316, tradução minha), algo que nos remete diretamente à Bíblia, de diversas formas. Em Números, Deus indica que “aquele que tocar o cadáver de algum homem, será impuro por sete dias” (19:11), enquanto talvez, de forma mais significativa, Levítico revela que a pessoa que sofrer de doença contagiosa de pele deve gritar, precisamente, “Impuro! Impuro!” (13:45) e que “por todos os dias em que a praga estiver nele, será impuro” (13:46).

Stoker cria, assim, uma analogia clara do vampirismo como uma doença – o corpo do vampiro, morto-vivo, profano, é essencialmente “impuro”; ao trocar fluidos corporais com outra pessoa, a doença – ou praga – se espalha como uma infecção, tornando impuros aqueles que são tocados por ela. Tal doença, assim como a lepra, pode deixar marcas na pele – como foi o caso de Mina, que tem cravado em sua testa o indício de que seu corpo foi profanado. O esforço dos homens em destruir Drácula era agora um esforço conjunto para restaurar a pureza de Mina, subvertendo a ameaça à sua virtude. Erradicar o vampiro não era apenas uma forma acabar com o mal, como também uma forma de que seja restaurada a condição esperada da mulher. Assim, quando Drácula é finalmente extirpado pela liga dos homens – não havia destino outro para um personagem vampiro – a cicatriz de Mina, tal como um milagre, imediatamente desaparece, um atestado de que seu corpo deixou de ser ‘impuro’.

Através de tal leitura, é possível afirmar que o vampiro oitocentista, aqui exemplificado através da obra de Stoker e com olhar voltado para a figura feminina, é dado ao erótico – enquanto um instrumento de obtenção de prazer, sim, mas também

como forma de empoderamento, de propriedade sobre o próprio corpo e sobre seus desejos íntimos, dentro de uma sociedade patriarcal antierótica. De acordo com Lorde, “o corpo erótico tanto anima quanto perturba a ordem social” (1997, p.6, tradução minha); assim, dados os primeiros sinais de que tal corpo feminino estaria de fato suscetível ao erótico – que nesta narrativa se fazem através das marcas das presas do vampiro – ele precisa ser extirpado. Somente assim será reestabelecida a ordem, de forma que a fluidez de lugares e comportamentos possibilitados pelo surgimento do vampiro seja, mais uma vez, veementemente reprimida e devidamente enrijecida.

Referências

ABRAMS, Meyer Howard et al. The Victorian Age. In: _____. *The Northon Anthology of English Literature*, v.2B. New York: W. W. Norton & Company, 2000.

BÍBLIA. Português. *A Bíblia Sagrada: Velho Testamento e Novo Testamento*. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1990.

BROOKS, Peter. Narrative and the Body. In: _____. *Body Work*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir Imperceptível. In: *Mil Platôs*. V.4. São Paulo: Editora 34, 1997. P.11-113.

DIJKSTRA, Bram. Metamorphoses of the Vampire: Drácula and his Daughters. In: _____. *Idols of Perversity*. Oxford: OUP, 1986. pp. 333-351.

FREUD, Sigmund. *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*. V.2. Harmondsworth: Penguin Freud Library, 1973.

_____. The Ego and the Id. In: _____. *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis*. Harmondsworth: Penguin Freud Library, 1984. V.XI. p. 350-407.

_____. Uma Neurose Demoníaca do Século XVII [Introdução]. In: _____. *O Ego e o Id e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p.87-88.

LE BRETON, David. *Antropologia da dor*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013.

LORDE, Audrey. Uses of the Erotic: The Erotic as Power. In: Conboy, Katie; Medina, Nadia (eds). *Writings on the Body*. New York: Columbia University Press, 1997.

STOKER, Bram. *Dracula*. London: Penguin, 2003.

O INACABADO COMO OBRA ABERTA: AS RELAÇÕES ENTRE AUTOR, EDITOR, LEITOR E TEXTO

Bianca Rosina Mattia (UFSC)¹


Resumo: As relações entre autor, editor, leitor e texto, a partir da publicação de um romance inacabado, abrangem inúmeras perspectivas de estudo. Ao direcionar o foco da pesquisa para o leitor, o texto inacabado passa a ser analisado não diretamente como objeto da crítica genética, mas pela relação que se estabelece, sobretudo entre o leitor e o texto, pelo evento da leitura. Nessa relação, a presença do editor, especialmente porque o texto inacabado se materializa em livro pelo trabalho editorial, evidencia-se. Nesse sentido, intenta-se, para a discussão dessas relações, resgatar o conceito de *obra aberta*, proposto por Umberto Eco, como meio de analisar a leitura do texto inacabado.

Palavras-chave: Editor; Leitura; Inacabado; Obra aberta

Para falar sobre a conclusão de uma obra, Ricardo Piglia (2004), no livro *Formas Breves*, retoma uma história que Ítalo Calvino (1994) conta nas *Seis propostas para o próximo milênio* no capítulo intitulado *Rapidez*. Trata-se de uma história chinesa na qual o hábil desenhista Chuang-Tsê solicita um prazo de cinco anos e uma casa com doze criados para que pudesse atender ao pedido do rei de que lhe desenhasse um caranguejo. Passados cinco anos, o desenho ainda não estava começado e Chuang-Tsê diz que precisa de outros cinco anos, os quais foram concedidos pelo rei. Passados então dez anos, Chuang-Tsê toma do pincel e, num instante, com um único gesto, desenha um caranguejo, o caranguejo mais perfeito que jamais se tinha visto.

Para Piglia “antes de tudo, essa é uma história sobre a graça, sobre o instantâneo e também sobre a duração. Há um vazio, tudo fica em suspenso, e o relato se pergunta se a espera (que dura anos) faz ou não parte da obra” (2004, p. 97). É nas suas teses sobre o conto que o escritor argentino menciona essa história relatada por Calvino e afirma que o conto “é um tratado sobre a economia da arte” (2004, p. 97) e, assim, salienta que a dificuldade está, recordando Karl Marx, “em medir o tempo de trabalho necessário numa obra de arte, e portanto a dificuldade de definir (socialmente) seu valor.” (PIGLIA, 2004, p. 97). Além disso, para Piglia, “o conto que Calvino conta é uma fábula (moral) sobre a forma (uma fábula sobre a moral da forma), ou seja, uma parábola sobre o final e sobre o

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Contato: biancamattia@gmail.com.




remate (uma parábola sobre o desfecho e sobre o que dá forma a uma obra).” (2004, p. 98).

Ao contar essa história, Calvino (1994) levanta questões referentes ao valor atribuído ao tempo despendido na feitura de uma obra de arte e também à forma como se finaliza a obra. Nesta comunicação, retomo a história chinesa contada por Calvino (1994) e as questões, a partir dela, propostas por Piglia (2004), para agregar uma mais, a que se refere às obras inacabadas. No percurso da pesquisa que desenvolvo no mestrado sobre a publicação do romance inacabado de José Saramago, intitulado *Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas*, publicado postumamente em 2014 e que consta apenas de três capítulos, considero importante trazer à pesquisa a discussão sobre como o inacabado é abordado na literatura, especialmente porque me parece que se faz necessário relativizar conceitos e impressões acerca disso.

O texto inacabado, na literatura, destaca-se como objeto de estudo da crítica genética no âmbito do processo de criação artística, entendida esta como “uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção” (SALLES, 2009, p. 16). O crítico genético acompanha o planejamento, a execução e o crescimento da obra, preocupando-se “com a melhor compreensão do processo criativo. É um pesquisador que comenta a história da produção de obras de natureza artística, seguindo as pegadas deixadas pelos criadores.” (SALLES, 2009, p. 16-17). Os estudos genéticos, dessa forma, voltam-se para o “movimento criativo: o ir e vir da mão do criador”. (SALLES, 2009, p. 17).

As marcas deixadas pelos escritores encontram-se sobretudo nos seus manuscritos onde estão as alterações e os comentários realizados por eles. Com o advento do computador e das novas tecnologias para escrita, a maneira de escrever com esses novos suportes mudou, trazendo para o campo de estudo da crítica genética um outro cenário, o da “perda de arquivos ou [d]a não-recuperação de formas rejeitadas, antes resgatáveis e hoje deletadas” (SALLES, 2009, p. 19, grifo da autora), o que, todavia, não extinguiu a pesquisa. O crítico genético, como observa Cecilia Almeida Salles, nesses casos, irá se defrontar “com arquivos de imagens paradas, imagens em movimento, sons ou ainda back-ups de ideias a serem desenvolvidas ou formas em construção, arquivos esses que serão tratados como os outros manuscritos.” (2009, p. 20, grifos da autora).




A crítica genética engajou-se, como afirma Louis Hay (2007), nas reflexões sobre a fragilidade do modelo de obra *acabada*. Para o autor, a noção de inacabado “só é admitida nas pesquisas sobre o texto como marca de um fracasso ou, no melhor dos casos, como um acidente que impediu a realização de uma *obra*”, esta sim, objeto legítimo da crítica. (2007, p. 225, grifo do autor). Porém, em suas pesquisas, ele constata que a maioria dos escritores não diverge da conclusão de que o “inacabamento é um modo de existência da escritura, [e] até mesmo uma necessidade [dela].” (HAY, 2007, p. 226). A noção de inacabamento “põe em evidência a dimensão histórica de um paradigma estético.” (HAY, 2007, p. 226), uma vez que o conceito de obra, empregado hoje, refere-se à uma “produção estética coerente e acabada, individual e autônoma.” (HAY, 2007, p. 226). Mas convém destacar a observação que o autor faz ao iniciar suas reflexões com a pergunta *Onde começa a literatura?*. Pergunta esta que estaria perdida em meio a outras “falsamente simétrica[s], [como] para onde vai a literatura? por que a literatura? o que é a literatura? e assim indefinidamente.” (HAY, 2007, p. 11).

Hay afirma que há apenas duas respostas àquela pergunta inicial. A primeira delas “é partilhada por todos: a literatura começa com a leitura, ou seja, no instante em que o leitor abre o livro e entra no universo das palavras. Nesse momento, a força da leitura prevalece sobre toda a fragilidade do texto.” (HAY, 2007, p. 11). A outra resposta diz respeito à escritura. Conforme Hay, a

reconquista de uma origem é de grande consequência. Ela dá à obra um autor, ao ato de escritura um destino (seja de fracasso ou de sucesso) e ao livro um nascimento. Ela faz comunicar o *espaço do dentro* com o *espaço do fora*; faz da criação e da obra uma única realidade, e abre caminho a uma crítica de inteligência e não de autoridade ou de pura empatia. (2007, p. 12, grifos do autor)

A pesquisa sobre o romance inacabado *Alabardas*, contudo, não tem manuscritos a investigar. Saramago escrevia diretamente em seu computador, e os três capítulos publicados em seu último romance foram por ele corrigidos, como observou em suas anotações diárias², as quais também foram feitas em seu computador e publicadas em

² No dia 24 de outubro de 2009, Saramago registrou em seu diário: “Depois de uma interrupção causada pelo lançamento de *Caim* e suas tempestuosas consequências, regresssei a *Belona S.A.* Corrigi os três primeiros capítulos (é incrível como o que parecia bem o deixou de ser) e aqui deixo a promessa de trabalhar no novo livro com maior assiduidade Sairá ao público no ano que vem se a vida não me falta.” (SARAMAGO, 2014 [2009], p. 60-61, grifos do autor).



conjunto com o romance. Porém, a pesquisa encontra suporte teórico nas reflexões propostas pela crítica genética como fora apresentado anteriormente. No âmbito de discussão sobre o inacabado, a intenção para esta comunicação permeia especialmente algumas questões de leitura e de mediação editorial. Nesse sentido, a proposta é a de resgatar o conceito de *obra aberta*, definido por Umberto Eco (2015), a fim de pensar a leitura do texto inacabado.


O livro *Obra aberta* foi publicado pela primeira vez em 1962. Conforme Eco observa na introdução à edição brasileira, a noção de *obra aberta* não é, como por muitos estudiosos foi compreendida, a de “dividir as obras de arte em obras abertas e, portanto, válidas, e obras não válidas, obsoletas, feias (fechadas)” (2015, p. 27). A abertura deve ser entendida como a “ambiguidade fundamental da mensagem artística, [e que] é uma constante de qualquer obra em qualquer tempo.” (ECO, 2015, p. 27). Nesse sentido, não se trata de uma categoria crítica, mas “representa um modelo hipotético e útil para indicar, numa fórmula de manuseio prático, uma direção da arte contemporânea.” (ECO, 2015, p. 28).

Conforme Eco, “a ‘estrutura de uma obra aberta’ não será a estrutura isolada das várias obras, mas o modelo geral que descreve não apenas um grupo de obras, *mas um grupo de obras enquanto postas numa determinada relação frutiva com seus receptores.*” (2015, p. 31, grifos do autor). Para o autor, uma

obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender [...] a mencionada obra na forma originária em que foi imaginada pelo autor. Assim, o que produz o autor de uma obra de arte é uma forma acabada em si e faz isso desejando que esta forma seja compreendida e fruída tal como a produziu. (ECO, 2015, p. 68)

Acontece que cada fruidor traz consigo suas particularidades, gostos e tendências pessoais, e a compreensão da forma originária é verificada, inevitavelmente, conforme uma determinada perspectiva individual. A multiplicidade de perspectivas pelas quais a forma pode ser vista e compreendida é que lhe torna esteticamente válida, e mesmo assim, ela não deixa de ser ela própria. (ECO, 2015).

Por esta razão, para Eco (2015), a obra de arte, forma acabada e *fechada* que é, também é *aberta*, ou seja, passível de várias interpretações diferentes, sem que isso



redunde em alteração de sua singularidade. Cada fruição é, portanto, “uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.” (ECO, 2015, p. 68, grifos do autor). Contudo, Eco ressalta que o


[...] leitor do texto sabe que cada frase e cada figura se abre para uma multiformidade de significados que ele deverá descobrir; [...] mas nesse caso ‘abertura’ não quer dizer absolutamente ‘indefinição’ da comunicação, ou ‘infinitas’ possibilidades da forma, ou ainda liberdade da fruição; porque há somente um feixe de resultados frutivos que são rigidamente prefixados e condicionados de tal maneira que a reação interpretativa do leitor não escape jamais ao controle do autor. (2015, p. 71)

Ainda em *Obra aberta*, o autor propõe uma categoria mais restrita de obras, a obra *em movimento*, que seria aquela em que o seu autor oferece ao fruidor a possibilidade de acabá-la, ou ainda, de fazer a obra com ele, uma vez que mesmo o autor não sabendo como o fruidor levará a termo a obra, sabe que em estando ela acabada, sempre e apesar de tudo, será a sua obra e não outra. O exemplo dado por Eco no âmbito literário é o *Livre*, de Mallarmé. Porém, ressalta que “dizer que as interpretações de um texto são potencialmente ilimitadas não significa que a interpretação não tenha um objeto ou nada existente em que se concentrar.” (ECO, 2013, p. 37). Como afirmou Eco,

a poética da obra *em movimento* (como em parte a poética da obra ‘aberta’) instaura um novo tipo de relações entre artista e público, uma nova mecânica da percepção estética, uma diferente posição do produto artístico na sociedade; abre uma página de sociologia e de pedagogia, além de abrir uma página da história da arte. Levanta novos problemas práticos, criando situações comunicativas, instaura uma nova relação entre *contemplação e uso* da obra de arte. (2015, p. 96, grifos do autor)

Com seu conceito de obra aberta, Eco traz à luz o “fato de que a leitura de final aberto é uma atividade suscitada pela obra em si e voltada para a interpretação dela”. (2013, p 35). O que buscou examinar nestes ensaios, como afirmou, foi a dialética entre os direitos do texto e os direitos do intérprete. O texto, para Eco, é

uma máquina preguiçosa que exige que os leitores façam sua parte – ou seja, é um mecanismo concebido para suscitar interpretações [...]. [...] o leitor, [contudo], não pode dar nenhuma interpretação simplesmente com base na sua imaginação, mas deve ter certeza de que o texto de




certo modo não apenas legitima, mas também encoraja determinada leitura. (2013, p. 34-35).

Dessa forma, cabe pensar que a *obra aberta*, apesar de aberta no sentido de provocar e despertar interpretações, ela tem um fim, um encerrar-se que se dá nos próprios limites da interpretação. Isso porque, na maioria das vezes, é possível perceber uma interpretação francamente equivocada ou implausível. Há, contudo, teorias críticas contemporâneas que defendem que um texto só existe em razão da cadeia de respostas que provoca. Quanto a isso, Eco assinala que o que essa cadeia representa são os “infinitos *usos* que podemos fazer de um texto [...], não o conjunto de interpretações que dependem de algumas conjecturas aceitáveis sobre a intenção do texto.” (2013, p. 37, grifo do autor).

O conceito de *obra aberta* desenvolvido por Eco não deixa de contribuir para pensar o inacabado na literatura, mas há que se considerar que na *obra aberta* é possível chegar a um fim, especialmente no sentido de que as interpretações, mesmo sendo várias, não são infinitas, porque o texto, no caso da *obra aberta*, tem seu fechamento nos limites da interpretação. Para o texto inacabado, parece ser diferente, não há um fim, não há os limites de interpretação que possam ser exigidos para que seja possível dizer que uma ou outra interpretação não é cabível, como propôs Eco (2015).

Contudo, se pensarmos na mediação editorial que materializou o texto inacabado em livro, ou seja, em uma “unidade textual dotada de identidade própria”, como define Roger Chartier (2002, p. 110) e que se torna então acessível ao público leitor para que a fruição da leitura seja possível, talvez possamos pensar em um fechamento da obra. As escolhas editoriais, ou seja, as escolhas dos paratextos editoriais³, são escolhas dotadas de objetivos diferenciados e que não deixam de interferir na produção de sentido durante a leitura. Dessa forma, possibilitam interpretações outras, que podem ou não condizer com aquelas possivelmente intentadas pelo autor. Porém, cabe ressaltar que quanto à liberdade do leitor, Chartier afirma que “apreendido pela leitura, o texto não tem de modo algum – ou ao menos totalmente – o sentido que lhe atribui seu autor, seu editor ou seus comentadores.” (1999, p. 77). A liberdade do leitor, ainda conforme Chartier “desloca e

³ Conforme a definição de Gérard Genette, os paratextos editoriais são “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.” (2009, p. 9). Mais do que apresentar o texto, os paratextos tornam o texto presente, de modo a “garantir sua presença no mundo, sua ‘recepção’ e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro.” (GENETTE, 2009, p. 9, grifo do autor).



subverte aquilo que o livro lhe pretende impor.” (1999, p. 77). E nunca é demais lembrar Borges, no ensaio *O Livro*, quando afirma que “a intenção do autor é uma pobre coisa humana falível, mas no livro tem de haver mais.” (2011 [1978], p. 15).

O trabalho editorial de um texto inacabado e de publicação póstuma coloca em evidência a presença do editor e essa presença pode ser pensada como um suplemento, não no sentido de o editor suprir a parte inacabada e dar continuidade ao texto, mas suplemento no sentido que lhe é proposto por Jacques Derrida, ou seja, o de ser “um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude, a culminação da presença.” (2004, p. 178). O suplemento, para Derrida (2004) “cumula e acumula a presença”. Nesse sentido, não é complemento, mas, como define Silviano Santiago no *Glossário de Derrida*, uma “adição, um significante disponível que se acrescenta para substituir e suprir uma falta do lado do significado e fornecer o excesso de que é preciso.” (1976, p. 88).

O trabalho editorial, no caso do texto inacabado, é o excesso necessário para viabilizar a presença do texto aos leitores, mas também não deixa de ser um trabalho para encerrar o texto, no sentido de torná-lo acabado enquanto livro.

As relações entre autor, editor, leitor e texto, na pesquisa sobre a edição e publicação de um romance inacabado, por vezes me parecem leques que se multiplicam infinitamente. São relações, porém, que, ao que posso até o momento perceber, perpassam sempre pela presença marcante do leitor, pelo evento da leitura. É ele, leitor, quem dá vida ao texto, mesmo que inacabado. Texto este que foi tecido pelo autor, mas materializado em livro pelo editor.

O texto inacabado, no caso de *Alabardas*, teve seu tempo de escrita finalizado. Ao ser editado e publicado em livro, tornou-se acabado e acessível aos leitores. Não é senão a leitura quem dá vida ao texto e, de certa forma, continua-lhe, renova-lhe. Nesse sentido, em linhas finais, concluo citando Carlos Fuentes (2007), em seu livro *Geografia do Romance*:

O tempo da escrita é finito. Mas o tempo da leitura é infinito. E, assim, o significado de um livro não está atrás de nós: seu rosto nos olha do porvir. E cada um de nós como Pierre Menard, é o autor de *Dom Quixote* porque cada leitor cria o romance, traduzindo o ato finito mas potencial da escrita no ato infinito, mas radicalmente atual da leitura. (2007, p. 32, grifos do autor)

Referências bibliográficas

BORGES, Jorge Luis. *Borges oral & sete noites*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CALVINO, Ítalo. Rapidez. In.: _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 43-67.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução de Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora da UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999. (Prismas).

_____. *Os desafios da escrita*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002.


DERRIDA, Jacques. “Este perigoso suplemento...”. In.: _____. *Gramatologia*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção Estudos). p. 173-200.

ECO, Umberto. *Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo [et al]. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. (Debates; 4).

_____. *Confissões de um jovem romancista*. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FUENTES, Carlos. *Geografia do romance*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2009 (Artes do livro: 7).



HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 4. ed. São Paulo: Annablume, 2009.

SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*: trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ, supervisão geral de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A, 1976.

SARAMAGO, José. *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*: com textos de Fernando Gómez Aguilera, Luiz Eduardo Soares, Roberto Saviano. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

**O CÂNONE DOMÉSTICO E O GÓTICO: ANÁLISE DAS ESTRATÉGIAS
TEXTUAIS E NARRATIVAS NA TRADUÇÃO DOS CONTOS DE ANGELA
CARTER**

Gabriela Hasegawa (UERJ)¹

Juliana Cristina Salvadori (UNEB/Jacobina)²

Resumo: Este artigo tem como objetivo comparar/cotejar a reescrita dos contos “The Courtship of Mr. Lyon” e “The Tiger’s Bride” (*The Bloody Chamber*, 2006), da escritora Angela Carter, com suas respectivas traduções publicadas na *A câmara sangrenta* (2017). Analisando como as estratégias tradutórias adotadas pelo tradutor influenciam na recepção dos textos para o público de chegada, construindo um cânone doméstico brasileiro da autora. Para tanto, temos como base os conceitos de reescritura de Lefevere (2007), assim como o conceito de cânone doméstico de Venuti (2002), as quais possibilitam compreender como as traduções reescrevem o Outro.


Palavras-chave: Angela Carter; Tradução; Gótico

O presente trabalho visa compreender o processo de reescrita e a consequente construção de um cânone doméstico brasileiro da autora Angela Carter, de modo a compreender como essa reescrita impacta na recepção da autora no Brasil e no gênero gótico. Para tal, é feito o levantamento das obras traduzidas e publicadas no Brasil da autora em questão e, em seguida, a análise dos textos de língua inglesa “The Courtship of Mr. Lyon” e “The Tiger’s Bride” (“O Sr. Lyon faz a corte” e “A noiva do tigre”, respectivamente) em comparação com as traduções existentes de modo a compreender como a seleção e antologização dessas obras constroem o cânone doméstico brasileiro da autora, bem como o impacto das estratégias traçadas pelo tradutor/reescritor na recepção dos textos. Além dessas observações, deve-se atentar em como os elementos góticos de Angela Carter são reescritos para o público brasileiro.

Toma-se aqui o conceito de reescritura, desenvolvido por André Lefevere (2007), cuja principal ideia é a de que não existe uma obra não-resultante de leituras e impressões anteriores, influenciando a recepção de obras literárias. Assim, a tradução, antologização, historiografia, crítica e edição são consideradas reescrituras, sendo a primeira a que tem mais alcance de público. Em conjunto a esse conceito, Venuti (2002) evidencia que as escolhas de reescrituras não são feitas aleatoriamente. Elas visam atender a um

¹ Graduada em Letras – Português/Literaturas (UERJ). Contato: gabriela.hasegawa@yahoo.com.br.

² Graduada em Letras – Português/Inglês (UNESPAR), mestre em Inglês e Literatura correspondente (UFSC), doutora em Literaturas de Língua Portuguesa (PUC-Minas), professora da Universidade do Estado da Bahia (UNEB/Jacobina) e líder do Grupo de Pesquisa Desleituras em série. Contato: ju.salvadori@gmail.com.




determinado poder, ideologia e/ou instituição de determinada sociedade, manipulando o que se determina como cânone doméstico. A tradução, assim, atende à múltiplos sistemas (político, social, cultural, literário) com o objetivo de trazer uma identificação entre obra e leitor. Pressupõe-se de que nessa reescrita a função crítica se interliga a leitura, recepção e circulação de textos e de autores em contexto estrangeiro, formando o cânone doméstico de um autor ou até mesmo de um gênero (no caso, Angela Carter e o gótico), que acaba por atender a demandas locais, gerando um impacto no sistema literário.

Angela Carter é uma escritora inglesa conhecida por sua literatura pós-feminista, seu realismo mágico e ficção científica. Entre várias de suas obras – foram ao todo nove romances, sete coletâneas de contos, cinco livros infantis, quatro não-ficções, três peças teatrais e duas coletâneas de poesia³ –, poucas foram traduzidas para o português, constando apenas cinco obras que totalizam 7 traduções. São elas: *A paixão da Nova Era* (Rocco, 1987), tradução de Eliana Sabino; *As infernais máquinas de desejo do Dr. Hoffman* (Rocco, 1988), tradução de Afonso Felix de Sousa; *Noites no Circo* (Rocco, 1991), tradução de Claudia Martinelli Gama; *O quarto do Barba Azul* (Rocco, 1999), tradução de Carlos Nougué e *A câmara sangrenta e outras histórias* (Dublinense, 2017), tradução de Adriana Lisboa, ambas traduções de *The Bloody Chamber*; *103 Contos de Fadas* (Companhia das Letras, 2007), tradução de Luciano Vieira Machado e *A menina do capuz vermelho e outras histórias de dar medo* (Companhia das letras/Penguin, 2011), tradução de Luciano Vieira Machado, ambas traduções de *Angela Carter's book of fairy tales*, sendo a segunda obra acrescida de um conto que a antologia (*103 Contos de Fadas*) não possui.

Das obras de Carter traduzidas para o português, constatamos três romances (*A paixão da Nova Era*; *As infernais máquinas de desejo do Dr. Hoffman* e *Noites no Circo*) e duas coletâneas de contos (*The Bloody Chamber* e *Angela Carter's book of fairy tales*),

³ *Shadow Dance* (1966); *The Magic Toyshop* (1967); *Several Perceptions* (1968); *Heroes and Villains* (1969); *Love* (1971); *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972); *The Passion of New Eve* (1977); *Nights at the Circus* (1984); *Wise Children* (1991); *Fireworks: nine profane pieces* (1974); *The Bloody Chamber* (1979); *The Bridegroom* (1983); *Black Venus* (1985); *American Ghosts and Old World Wonders* (1993); *Burning your boats: the collected short stories* (1995); *Angela Carter's book of fairy tales* (s.d.); *The Donkey Prince* (1970); *Miss Z, the dark Young lady* (1970); *Comic and curious cats* (1979); *Moonshadow* (1982); *Sea-Cat and Dragon King* (2000); *The Sadeian woman and the ideology of pornography* (1979); *Nothing sacred: selected writings* (1982); *Expletives deleted: selected writings* (1992); *Shaking a leg: collected journalism and writing* (1997); *Come unto these yellow sands: four radio plays* (1985); *The Curious Room: plays, film scripts and an opera* (1996); *The Holy family album* (1991); *Five quiet shouters* (1966) e *Unicorn* (1966).



ambas contendo duas traduções distintas cada. Nenhuma das obras infantis, nem as de não-ficção, chegaram ao público brasileiro por meio da tradução.


A fim de pensar nessas construções canônicas e no impacto gerado por elas, analisarei dois contos de Carter. Os escolhidos são “O Sr. Lyon faz a corte” e “A Noiva do Tigre” que estão presentes no livro *O quarto do Barba Azul* (Rocco, 1999), traduzido por Carlos Nougué e republicados no livro *A câmara sangrenta e outras histórias* (Dublinense, 2017), traduzido por Adriana Lisboa. Ambas as obras são traduções do original *The Bloody Chamber and other stories* (Vintage, 2006) e os contos são releituras e, portanto, reescrituras, do conto de fadas clássico e originalmente francês de a Bela e a Fera. Irei me ater em primeira instância aos contos republicados na edição de 2017 em comparação ao do conto em língua inglesa, publicado pela editora Vintage, sem data.

A reescritura

André Lefevere trata, em seu livro *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*, sobre o processo de reescritura, sendo a tradução, antologização, historiografia, crítica e edição, as formas de reescrita. A reescritura “*influencia a recepção e a canonização de obras literárias*”, ainda “*manipula obras literárias visando fins ideológicos e poetológicos diversos*” (LEFEVERE, 2007, p. 5).

Podemos pensar que o ato de reescrever norteia-se por uma ideologia e uma poética, o que pode ser interpretado – e o é por Lefevere – como manipulação da literatura, fazendo com que esta funcione dentro de uma sociedade específica e de maneira determinada. Por isso, a reescritura pode introduzir novos conceitos, novos gêneros, porém, também pode reprimir inovações e distorcer histórias. O estudo da reescritura é relevante socialmente, visto que é capaz de evidenciar ideologias vigentes em determinada sociedade. Já a crítica literária entende a importância da análise e crítica das reescrituras de modo a assegurar a continuidade da literatura e do texto pela recriação e interpretação, processos conectados no ato de reescrever.

A tradução é uma reescritura de um texto original. É a forma mais reconhecível e influente, capaz de “*projetar a imagem de um autor e/ou de uma (série de) obra (s) em outra cultura, elevando o autor e/ou as obras para além dos limites de sua cultura de origem [...]*” (LEFEVERE, 2007, p. 24-25). A canonização ou não-canonização das reescrituras está relacionada às questões como o poder, a ideologia, a instituição e a




manipulação e, por isso, as estratégias adotadas no processo de tradução ajudam na manutenção dessas estruturas, novamente manipulando a literatura e construindo um cânone que entra em acordo com a ideologia dominante.

As obras traduzidas de Angela Carter para o público brasileiro (*A paixão da nova era*, *As infernais máquinas de desejo do Dr. Hoffman*, *O quarto do Barba Azul*, *103 contos de fadas*, *A menina do capuz vermelho e outras histórias de dar medo* e *A câmara sangrenta e outras histórias*) apresentam textos antirrealistas, com alegoria fantástica e mágica; desconstruções de identidade, inclusive a de gênero; intertextualidade; e uma crítica ao capitalismo, patriarcalismo e imperialismo. Para isso, Carter faz uso da transgressão, uma das características presentes na literatura e, principalmente, no gênero gótico. Ela, então, é reconhecida pelo leitor brasileiro como uma escritora gótica, com textos que transgridem as leis e estruturas predominantes. Além disso, a autora também evidencia a perspectiva feminina, principalmente nos textos que são releituras dos contos de fadas reconhecidos mundo afora. Majoritariamente, o público brasileiro tem contato com essas reescrituras de Angela Carter e veem que uma literatura canonizada como infanto-juvenil agregou características transgressoras que as tornaram contos de fadas para adultos.

O tradutor vive, portanto, no entre-lugar das línguas em presença na tradução, mas também de duas (ou mais) culturas e ideologias distintas. É nessa dualidade com a qual o tradutor se depara que questões são levantadas sobre determinado cânone ser construído através das escolhas tradutórias feitas. Assim, os conceitos propostos por Venuti (2002) para se entender o que o mesmo denomina como cânone doméstico ajudam na análise dessas escolhas.

A construção do cânone doméstico

O processo de tradução domestica os textos pois inscreve neles valores linguísticos e culturais referentes a uma comunidade doméstica específica, argumenta Venuti em seu livro *Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença* (2002). A domesticação tem como objetivo tornar o texto inteligível ao leitor, e, portanto, promove uma aproximação entre o texto original e o público-alvo, sacrificando certas diferenças – linguísticas, semânticas, lexicais, culturais – que podem causar estranhamentos ao leitor em favor à identificação deste com o texto de chegada. Há sempre uma exclusão visando




interesses domésticos particulares. Escolhe-se um texto estrangeiro em detrimento do outro, opta-se por certos valores domésticos ao invés de outros e, como a tradução é difundida por vários meios, esta acaba por produzir efeitos políticos e culturais em diferentes contextos e posições sociais.

As traduções constroem uma representação doméstica para um texto estrangeiro ou uma cultura estrangeira, o que, conseqüentemente, gera também um sujeito doméstico, ligado a uma posição de inteligibilidade e de ideologia específica. A seleção de textos estrangeiros e o desenvolvimento de estratégias de tradução são controladas por uma comunidade cultural específica, apresentando as literaturas estrangeiras às outras comunidades com o privilégio de certos valores domésticos a outros e assim, estabelece um cânone de textos estrangeiros parcial. Esses padrões tradutórios fixam estereótipos, o que gera conseqüências sociais e culturais.

A tradução pode ter efeitos conservadores ou transgressores, ou seja, vai a favor do cânone doméstico ou vai contra, transgredindo-o. Essa variação acontece de acordo com as estratégias discursivas desenvolvidas pelo tradutor. A estrangeirização preza pelas diferenças – da língua e cultura do texto de origem em relação à língua e cultura do texto de chegada – e faz com que elas sejam percebidas durante a leitura, permitindo que o leitor de chegada perceba o Outro dentro da tradução. Percebe-se, portanto, que a constituição de um cânone doméstico se dá por meio do processo de manipulação (LEFEVERE, 2007), o que nos leva a ver o Outro e a literatura do mesmo de uma determinada forma, através da reescritura.

No conto “O Sr. Lyon faz a corte”, de Angela Carter, o pai de Bela vai resolver seus assuntos financeiros e, ao voltar mais pobre do que foi, se depara com uma mansão capaz de abrigá-lo da noite fria que faz. Depois de receber os cuidados, ao que parece, da casa e de desfrutar da companhia de uma cadela – único ser vivo além dele até então –, ele é convidado a ir embora já que o tempo melhorava. Quando está indo, vê uma única rosa branca conservada em meio a neve e, ao roubá-la, se vê rendido pela Fera. Ao falar sobre sua filha, no entanto, o pai de Bela desperta o interesse daquela Fera e, ao mando dela, vai de encontro a sua filha para trazê-la à mansão. Com uma narrativa em terceira pessoa, que mostra o que acontece tanto com Bela quanto com seu pai, Bela é mantida em companhia da Fera, enquanto seu pai vai resolver suas finanças, agora, com a ajuda dos advogados da Fera. Eles se afeiçoam um ao outro, mesmo com as diferenças e, ao




descumprir a promessa feita a Fera, Bela quase a leva a morte, porém, consegue salvá-la e o transforma em príncipe novamente.

A Fera é descrita especificamente como um leão, tendo até o sobrenome Lyon, adotado depois da sua transformação em príncipe. Ademais, Bela vai se tornando uma menina mimada quando começa a viver com o seu pai em meio ao luxo e ao dinheiro que a Fera o ajudou a recuperar. Interrompendo essa “transformação”, a cadela da mansão vai atrás de Bela lembra-la do descumprimento da promessa. Bela transforma a Fera em príncipe ao reencontrá-lo, à beira da morte e a Fera salva Bela de um outro tipo de transformação (de moça boa e gentil, a uma “gata” mimada e fútil).

Em “A Noiva do Tigre”, o pai de Bela a perde em um jogo de cartas para a Fera. Com a história acontecendo em meio ao inverno do Sul da Itália e Bela a narrando, ela nos revela que veio com seu pai do Norte, mais especificamente da Rússia. Em uma narrativa com um quê de ironia, Bela se ofende ao entender que tudo o que a Fera quer é vê-la nua e, em troca, devolver toda a fortuna perdida pelo seu viciado pai no jogo. Em sua recusa de se mostrar nua, o criado da Fera trata Bela como prisioneira, confinando-a a ter unicamente como companhia um simulacro mecânico dela mesma. Ao se dar conta que a recusa de Bela é por ela estar pronta a dar mais que apenas uma visão de sua própria pele, a Fera se mostra, sem sua máscara, roupas e perucas de homem, revelando-se um animal por inteiro, um tigre. Bela a recompensa mostrando seus seios e assim, imediatamente, ela vê pelo espelho mágico que seu pai a espera, rico novamente. Porém, Bela opta por não seguir as ordens de ir embora e voltar ao seu pai, entregando-se completamente a Fera e transformando-se assim, em tigre.

Ambas as reescrituras de Carter evidenciam características próprias da autora e, conseqüentemente, do gênero gótico adotado por dela. A maior delas é a transgressão. Seus textos sempre tendem a subverter a ordem, ultrapassar as tênues linhas do limite entre espaços, gêneros, mundos. A Fera não é mais apenas um monstro, meio humano, meio animal. Ele tem sua animalidade definida – ora leão, ora tigre – e é muito mais animal que humano. Quando tigre, ele se disfarça através de máscara, peruca, luvas e roupas humanas, evidenciando que um animal como ele não poderia obter a inteligência de um humano sem ter a mesma aparência. A transformação é a exteriorização de aspectos corporais que representam o estado interior. Assim, o interior de ambos – Bela e Fera – são expostos pelas transformações que ocorrem entre eles. É visível, inclusive, que no




conto “O Sr. Lyon faz a corte”, Bela, quando começa a perceber que está se tornando mimada e fútil, sua descrição a trata como um animal (“[...] *em vez de beleza, um verniz da graça afetada e invencível que caracteriza certos gatos extraordinários, mimados e caros*” (CARTER, 2017, p. 83).) e isso nos leva a considerar que a Fera tenha se transformado neste animal justamente por ter sido fútil em um passado e o seu exterior começar a refletir o seu interior – animalesco. Assim, percebe-se que a reescritura de Carter tem uma referenciação sutil, mas bem presente, em relação ao conto clássico, o que destaca a intertextualidade como característica da autora.

A mansão da Fera é uma casa *palladiana* bem cuidada no primeiro conto e no segundo, é um *palazzo* que parece abandonado, pois apesar de uma construção humana, foi entregue a todos os tipos de animais. Vemos assim, a clara diferença de ambiente, na qual, no primeiro conto, podemos prever que o que vai reinar entre a animalidade e a humanidade será a última, o que, de certa forma, diferencia-se daquilo que se espera de uma narrativa transgressora, porque a casa bem cuidada não promove uma atmosfera de horror e, por consequência não causa um estranhamento típico da literatura gótica. Além disso, a Fera é transformada em homem e pode se reestabelecer entre as regras socialmente aceitas. É no “A Noiva do Tigre” que vemos a transgressão ocorrer totalmente. O *palazzo* sombrio, malcuidado, entregue aos animais de todas as espécies dá o tom animalesco e de horror a narrativa. A fronteira do animal e do humano se embarçam nesse conto a ponto do desejo de Bela transgredir as leis naturais, transformando-a em um tigre para se unir a Fera. Carter tende suas narrativas para o erotismo. Aos olhos de Bataille, o erotismo é transgressor porque o desejo humano é excesso. Nesse conto (“A Noiva do Tigre”), é o desejo sexual que leva ao excesso e, portanto, a transformação. Em “O Sr. Lyon faz a corte”, o amor em excesso leva a Fera a se transformar em homem para viver com Bela, assim como o excesso de luxo leva Bela a se perder de si mesma e é também o amor pela Fera que a faz voltar a si. “*Sendo excesso, violência e destruição, o desejo é também autodestruição, perda, perda de si. O excesso, o fora-de-lei – o gozo, segundo Lacan – se relaciona à morte*” (LIPPI, 2009, p.174). A mulher Bela morre para a Bela tigre nascer assim como a Fera morre para o Sr. Lyon tomar seu lugar. O desejo que os uni só pode ser consumado quando ambos possuem o mesmo gênero e eles transgridem as leis naturais para conseguir tal união.

O gótico, como gênero estrangeiro por excelência, é traduzido com poucas modificações em ambos os textos de Carter aqui retratados. Traçando as comparações entre o texto em língua inglesa e a tradução feita pela reescritora Adriana Lisboa, o que podemos observar é a adaptação de diversos elementos dos textos para uma identificação entre o leitor de chegada e a narrativa. Em “O Sr. Lyon faz a corte”, a tradutora troca “*of absolute sweetness and absolute gravity*” por “*de absoluta doçura e absoluta circunspeção*” (Id., 2017, p.76); “*The unaccustomed luxury about her she found poignant*” por “*Não estava acostumada ao luxo que agora via ao seu redor, e havia nele um gosto acre*” (Id., 2017, p. 78). Os trechos selecionados em inglês poderiam ser traduzidos por equivalentes em língua portuguesa que apresentem significados mais literais como “gravidade” (“*gravity*”) e “pungente” (“*poignant*”)⁴, porém, semanticamente, não seriam usuais no contexto em que são apresentadas, evidenciando a estratégia doméstica desse primeiro conto. Já em “A Noiva do Tigre”, a mesma estratégia é adotada nos seguintes trechos: “*it was drawn by a dashing black gelding*” por “*vinha puxada por um fogoso cavalo preto*” (CARTER, 2017, p.95); “*four inches long*” por “*dez centímetros de comprimento*” (Id., 2017, p.97); “*an inch*” por “*um centímetro*” (Id., 2017, p.104); “*towards the Finnish border*” por “*em direção à fronteira com a Finlândia*” (Id., 2017, p. 107). Ainda, a maioria das adaptações nesse conto envolvem expressões usuais pela cultura inglesa, levando a reescritora a modificar frases inteiras como “*his hands shake as he deals the Devil’s picture books*” para simplesmente “*suas mãos tremem enquanto ele manuseia as cartas do jogo*” (CARTER, 2017, p. 89) e “*and yet he has the Devil’s knack at cards*” para “*e ainda assim tem um talento especial para as cartas*” (Id., 2017, p. 92) a fim de tornar a narrativa mais inteligível ao leitor de chegada. As traduções dessas duas frases literalmente seriam “suas mãos tremem quando ele lida como livro de figuras do diabo” e “e, no entanto, ele tem a habilidade do diabo nas cartas”, respectivamente, e, ao passo que as traduções as modificam, as expressões também suavizam a narrativa com a perda da referência ao diabo.

Há, ainda no mesmo conto, uma citação da peça de Shakespeare, *Otelo*, na qual, a tradutora optou por reproduzir a passagem como a tradução usual brasileira a faz (CARTER, 2017, p.94). Também vemos uma expressão típica da língua inglesa sendo

⁴ Dicionário de Cambridge online utilizado. Disponível em: <<http://dictionary.cambridge.org/pt/>> Acesso em: 14 de set. 2017.




totalmente adaptada quando de “*old wives’ tales, nursery fears!*”, a tradução a modifica para “*contos da carochinha para meter medo em criança!*” (CARTER, 2017, p. 97) e quando de “*For, after a baker’s dozen heart-beats*” muda-se para “*Pois, depois de um breve instante de silêncio*” (Id., 2017, p. 101), ambas adaptações mais usuais ao público brasileiro.

No primeiro conto ainda, um jogo sonoro se perde quando se faz a seguinte tradução “— *Bom senhor? Não sou um bom senhor! Eu sou a Fera, e deve me chamar de Fera, enquanto eu hei de chama-lo de Ladrão!*”, retirando a rima entre *Beast* e *Thief* que acontece na língua inglesa: “*Good fellow? I am no good fellow! I am the Beast, and you must call me Beast, while I call you, Thief!*” (CARTER, 2017, p.76). Essas pequenas estratégias adotadas pela reescritora/tradutora evidenciam o caráter domesticador adotado pela tradução, ainda que se perceba que as narrativas se passam em terras longínquas. Essas estratégias, ora empobrecem o texto – como no caso da perda de sonoridade – ora suavizam os elementos marcantes da transgressão e do gótico, como em “*his dark, soft rumbling growl*” para “*seu melancólico e suave rosnado*” (CARTER, 2017, p. 79) e “*as if she had known him all her life*” para “*como se fossem velhos amigos*” (Id., 2017, p. 80) no conto “*Sr. Lyon faz a corte*” e “*’You’, said the valet, ‘must’*” para “— *É algo, disse o criado – que a senhorita deve fazer*” (Id., 2017, p.108).

Entretanto, mesmo com a domesticação dos textos de Carter, a reescritura destes não apaga as características da autora. Em primeira instância, a literatura continua dentro do fantástico e do gótico. Como a maioria das obras traduzidas da autora se tratam de releituras de contos de fadas – textos considerados cânones e até “mitos” –, pode-se pensar que ao reescrevê-los em transgressão, Carter corta a face reguladora e opressiva que os mitos possuem dentro de uma sociedade, criticando as estruturas dominantes desta. Vê-se, então, a quebra do público-alvo dos contos de fadas (vai da criança para o adulto) a fim de evidenciar as leis que regem a sociedade – tal como o patriarcalismo –, inclusive a brasileira, através da transgressão.

A Bela já não é mais uma moça boa e gentil apenas, capaz de tudo para salvar seu pai. Ela tem seus pensamentos expostos e até sua própria voz – sendo narradora de sua própria história em “*A Noiva do Tigre*” –, podendo sucumbir aos seus desejos fúteis, como quando vai se tornando uma criança mimada, ou escolher seu próprio destino, optando por ficar com a Fera e abandonando o pai. Nesse movimento, há não só a



perspectiva feminina frente aos acontecimentos, mas também o enfrentamento ao regime patriarcal vigente. Apesar da Bela ainda ser tratada como um “animal de estimação” ou um objeto pela qual se tem a “posse”, ela entra em evidência não para cumprir o desejo dos outros, mas para seguir os seus próprios.

O limite entre o animal e o humano se sobrepõem e está presente apenas para determinar o que é diferente, trazendo mais uma das marcas de Carter, o jogo identitário de suas narrativas.

Conclusão

O público brasileiro, portanto, lida com traduções que constroem um cânone doméstico específico da autora, que aproxima o leitor de chegada e o texto através da domesticação, sem apagar as marcas características de Carter, ressaltando sua obra feminista e de cunho fantástico.

De um total de 30 obras que incluem peças, poesias, romances, livros infantis e não-ficções, os livros traduzidos de Angela Carter para o público brasileiro são majoritariamente os de contos ficcionais, principalmente os que apresentam releituras de contos de fadas, colaborando também para a manutenção desse cânone.

Para dar continuidade ao presente trabalho, o próximo procedimento a ser realizado será a comparação entre as traduções desses dois contos, a já utilizada neste trabalho, realizada por Adriana Lisboa (Dublinense, 2017) e a primeira tradução de *The Bloody Chamber*, feita por Carlos Nougué (Rocco, 1999), detectando as estratégias tradutórias feitas por Nougué e comparando-as as de Lisboa a fim de evidenciar como tais estratégias reescrevem Angela Carter para o público brasileiro e contribuem para a construção do cânone doméstico da autora.


Referências bibliográficas

ANDERMAHR, Sonya, PHILLIPS, Lawrence. *Angela Carter: new critical readings*. Londres: Bloomsbury, 2012.

BOTTING, Fred. *Gothic*. Londres: Routledge, 1996.

CARTER, Angela. *A câmara sangrenta e outras histórias*. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

CARTER, Angela. *The Bloody Chamber*. [S.l.]: Vintage, 2006.



LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Bauru, SP: Edusc, 2007.

LIPPI, Silvia. Os percursos da transgressão (Bataille e Lacan). *Ágora*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 2, p. 173-183, jul./dez. 2009.

MILANEZ, Nilton, SANTOS, Jamille da Silva. *Modalidades da transgressão: discursos na literatura e no cinema*. Vitória da Conquista: LABEDISCO, 2013.

Oficial *website* de Angela Carter. Disponível em: <<https://usa.angelacarter.co.uk/>>
Acesso em: 14 de set. 2017.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença*. Bauru, SP: Edusc, 2002.

SILAS FLANNERY ATORMENTADO OU A IMPOSSIBILIDADE DA VANGUARDA

Jana Cambuí Alves Lima (UNEB)¹

Resumo: O presente trabalho pretende fazer uma análise de Silas Flannery, personagem do romance de Italo Calvino (1979), *Se um viajante numa noite de inverno*, a partir de uma leitura sobre os conceitos de contemporaneidade de Giorgio Agamben (2009) e Karl Erik Schollhammer (2009). O escritor atormentado por sua incapacidade de escrever o livro que considera possível de ser escrito apenas por alguém que não existe - o que ele chama de "verdadeiro livro" -, pode ter seus desejos de captura do "mundo não escrito" comparados à ideia de fratura temporal de Agamben sobre o contemporâneo. Paralelamente, a impossibilidade de vanguarda trazida por Zygmunt Bauman (1998) confronta o desejo do - aqui considerado - alter ego de Calvino, o escritor Silas Flannery, em se tornar um artista sensível a esse obscurantismo possível ao mundo presente. Trazer a figura do autor como uma figura atormentada entre seus desejos de leitor e sua própria produção dentro de uma pesquisa já iniciada sobre a arte da leitura a partir do dado romance de Calvino, permite um olhar apurado para o outro lado do discurso proposto por ele, dentro do mesmo romance analisado. Como traz Bauman, o artista contemporâneo - e consequentemente o escritor - sente a necessidade incorporada no imaginário coletivo da atualidade de romper com padrões de forma radical; esse é o caso de Silas Flannery. Assim como traz fortemente os percalços de uma leitura confusa, permeada por aparentes problemas de distribuição, diagramação, edição - crítica própria de Italo Calvino sobre o que é publicado na atualidade - em *Se um viajante não se esquece também* do tormento do escritor que responde às expectativas do grande público, mas não às suas próprias expectativas de leitor atento e com denso repertório cultural. Manter-se contemporâneo seria, talvez, o desafio que enfrenta densamente o personagem, Silas Flannery, e que é proposto por Bauman, Agamben, Schollhammer e, porque não dizer, Calvino.

Palavras-chave: Contemporaneidade; Literatura; Autoria; Italo Calvino

“(...) os verdadeiros autores, para ele, são aqueles que não passam de um nome na capa, uma palavra anexada ao título, autores que partilhavam a mesma realidade das personagens e dos lugares mencionados nos livros, que existiam e, ao mesmo tempo, não existiam, como aquelas personagens e aqueles lugares.”

Italo Calvino

¹ Graduada em Comunicação Social – Jornalismo (UFRB), Mestranda em Estudo de Linguagens (PPGEL/UNEB). Contato: janacambui@gmail.com

Ao pensar em literatura contemporânea, Karl Erik Schollhammer (2009) questiona se deveria se considerar o contemporâneo como o que é produzido atualmente ou nos últimos anos, ou, dentro da perspectiva da literatura, caracterizar a relação entre o momento histórico e a ficção. Sobre o contemporâneo, Giorgio Agamben afirma:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

Roland Barthes, como traz tanto Agamben quanto Schollhammer, afirma que “o contemporâneo é intempestivo”, uma vez que ele não se identifica plenamente com o seu tempo, mas pretende analisá-lo a partir de outra perspectiva, geralmente crítica.

Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam da sua lógica. Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir. (SCHOLLHAMMER, 2009, p.10)

Essa sensibilidade ao seu próprio tempo pode pressupor um contemporâneo que vem acompanhado sempre de uma angústia, principalmente quando pensamos no artista e no fazer da arte.

Agamben, a partir de uma poesia de Osip Mandel'stam, intitulada “O século”, defende que o poeta - e aí pode-se pensar no artista, de forma mais geral - é aquele cuja obrigação é manter sensível essa relação entre a arte e o seu tempo, ou melhor, o indivíduo que produz a arte e o seu tempo.

Os dois séculos, os dois tempos não são apenas, como foi sugerido, o século XIX e o XX, mas também, e antes de tudo, o tempo da vida do indivíduo e o tempo histórico coletivo, que chamamos, nesse caso, o século XX, cujo dorso - compreendemos na última estrofe da poesia - está quebrado. O poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é

aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra. (AGAMBEN, 2009, p.60)


Dessa forma, Schollhammer vem pensar a situação do escritor contemporâneo, que sofre com o paradoxo de uma urgência, de uma necessidade de se relacionar com a sua realidade histórica, mas que entende a impossibilidade de captá-la como gostaria.

Em *Se Um Viajante Numa Noite de Inverno*, Italo Calvino traz a figura do escritor atormentado pela falta de criatividade, de inspiração; em outras palavras, de capacidade em escrever o que ele chama de seu “verdadeiro livro”. Silas Flannery, esse autor-personagem, escreve em seu diário o que lhe aflige:

Como eu escreveria bem se não existisse! Se entre a folha branca e a efervescência das palavras e das histórias que tomam forma e se desvanecem sem que ninguém as escreva não se interpusesse o incômodo tabique que é minha pessoa! O estilo, o gosto, a filosofia, a subjetividade, a formação cultural, a experiência de vida, a psicologia, o talento, os truques do ofício: todos os elementos que tornam reconhecível como meu aquilo que escrevo me parecem uma jaula que limita minhas possibilidades. (CALVINO, 2003, p.175)

Flannery sofre com o sintoma do escritor contemporâneo a que se refere Schollhammer: sua própria existência atrapalha, limita sua escrita, de forma que ele só pode falar a partir de si. Esse fantasma da impossibilidade da vanguarda, que Zygmunt Bauman traz, lhe impede de acreditar em si mesmo e o faz acreditar que existe uma história verdadeira, ou melhor, “a” história verdadeira, esperando para ser escrita. Obcecado por essa criação e pela aprovação da leitora que ele observa obsessivamente de sua janela, através de uma luneta, Silas Flannery se sente um escravo:

Há quantos anos não me concedo uma leitura desinteressada?
Há quantos anos não consigo abandonar-me a um livro escrito por outros sem nenhuma relação com o que eu mesmo preciso escrever? (...) Desde que me tornei escravo da escrita, o prazer da leitura acabou para mim. (CALVINO, 2003, p.173)



Bauman afirma, trazendo o exemplo do movimento modernista, que essa busca pelo verdadeiro, pelo novo ou original, acaba levando a um tipo de pretensão que se apresenta como uma armadilha:

(...) parecia, aos poucos, que a fuga à armadilha do consentimento e da aceitação popular tinha seus limites. (...) O limite das artes vivido como uma permanente revolução foi a autodestruição. Chegou um momento em que não havia nenhum lugar para ir. (BAUMAN, 1998, p.127)

O autor-personagem de Calvino se vê justamente nesse limite da criação artística e vive a desesperadora vontade de escrever o que não pode ser escrito.

Outras vezes, creio compreender que entre o livro a ser escrito e as coisas que já existem não pode haver mais que uma espécie de complementariedade: o livro deveria ser a contraparte escrita do mundo não escrito; sua matéria deveria ser aquilo que não existe nem poderia existir, exceto quando for escrito, e do qual se experimenta obscuramente a falta em sua própria incompletude. (CALVINO, 2003, p.176)

Essa necessidade de captura de um “mundo não escrito”, remete ainda à fratura temporal que Agamben alude. É também uma necessidade de abarcar o que não é palpável, totalmente sensível; de abarcar essa quebra no tempo. Termina por deixar a sensação de dever que não foi cumprido. Então, Schollhammer vai trazer:

Nesse sentido, podemos entender que a urgência é a expressão sensível de dificuldade de lidar com o mais próximo e atual, ou seja, a sensação, que atravessa alguns escritores, de ser anacrônico em relação ao presente, passando a aceitar que sua ‘realidade’ mais real só poderá ser refletida na margem e nunca enxergada de frente ou capturada diretamente. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 11)

O que trazem Bauman e Schollhammer, cada um à sua maneira e com suas especificidades de perspectiva, é que, ao pensar o contemporâneo, faz-se necessária uma

comparação com o modernismo, enquanto preocupado em correr atrás de um suposto tempo perdido, ao buscar sempre o novo, a novidade, enquanto que o presente não apresenta uma linearidade histórica onde o “novo” e a “novidade” são elementos completamente sensíveis e possíveis, uma vez que, na atualidade, as interrogações, os caminhos, os objetivos e as justificativas são variados, e a história não encontra mais um ponto de onde se determina o que é antigo e o que aponta para o futuro, uma vez que, principalmente na arte, tudo é ressignificado – e podemos dizer que é uma herança marcante e eterna da desconstrução imposta pelo modernismo. “O presente contemporâneo é a quebra da coluna vertebral da história e já não pode oferecer nem repouso, nem conciliação”, diz Schollhammer.

Agamben ainda acrescenta uma segunda definição sobre o contemporâneo:

(...) contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2009, p. 63)

E continua:

(...) contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o fecho de trevas que provém do seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 64)

Podemos tomar Silas Flannery como um alter ego do próprio Calvino, que em toda sua trajetória foi um escritor preocupado com as questões da literatura e pautado com a reflexão sobre o ato da leitura. É importante lembrar que é Calvino quem lança à reflexão as *Seis propostas para o próximo milênio* [cinco, no caso, pois o autor morre antes de escrever a sexta proposta], onde discute a literatura no contemporâneo, pensando o futuro e as mudanças que urgiam com a chegada das novas tecnologias.

Na ocasião da publicação de um artigo seu, *Se um narrador numa noite de inverno*, em resposta a uma crítica sobre seu novo livro, fica clara a luta de Calvino

entre ser um autor intencionado, que planejou e arquitetou estrategicamente seu romance, e o leitor que analisa o texto acabado com a memória de suas intenções de escritor.

Disse-me que, em sua opinião, o livro procedia por cancelamentos sucessivos, até o cancelamento do mundo no “romance apocalíptico”. Essa ideia e, simultaneamente, a releitura do conto “El acercamiento a Almotásim”, de Borges, levaram-me a reler meu livro (então acabado) como aquilo que poderia ter sido uma busca do “verdadeiro romance” e, ao mesmo tempo, de uma atitude apropriada em relação ao mundo, onde a cada “romance” iniciado e interrompido correspondia um caminho descartado. Por essa ótica, o livro representaria (para mim) uma espécie de autobiografia negativa: os romances que eu poderia ter escrito e descartei, e também (para mim e para os outros) um catálogo indicativo das atitudes existenciais que conduzem a outros tantos caminhos obstruídos. (CALVINO, 2003, p.273)

Silas Flannery, o escritor atormentado, conclui, entre seus devaneios, que “a facilidade de acesso a outro mundo é uma ilusão”; e esse outro mundo, ele deixa claro, é o mundo mesmo em que se vive, mas que não seja olhado por seus olhos, sentido por seus próprios sentidos, nem pensado em sua própria cabeça, mas que fosse ele “apenas uma mão decepada que empunha a pena e escreve”.

No encontro com Ludmilla, o que atormenta Flannery atinge seu máximo, posto que a sua leitora ideal está diante dele e lhe diz que “a verdade da literatura consiste apenas na fisicalidade do ato de escrever”. Ludmilla insiste em dizer ainda que a sua impressão é a de que os romances de Silas Flannery já estavam ali, com todos os detalhes, e dele só foi preciso utilizar-se do talento para a escrita para transpor o mundo imaginários que existe independentemente do escritor. É um golpe duro em Flannery, e o encontro termina com o escritor tentando agarrar a Leitora, que se esquivava, concluindo: “(...) quem me interessa é o outro, o Silas Flannery que existe nas obras de Silas Flannery, independentemente do senhor que está diante de mim”.

Em *Se um viajante*, o escritor não recebeu o protagonismo, mas é impossível não notar duas características no modo como ele é apresentado.

A primeira: Flannery recebe um capítulo especial, que seria o seu diário, contando, a partir de seu próprio ponto de vista, sua parte na história. Essa escolha de Calvino em incluir a voz do escritor em primeira pessoa deixa margem para um questionamento: teria Calvino uma forte identificação com Silas Flannery e prefere abandonar por um momento o narrador para dar voz ao tormento de um escritor?

A segunda característica diz respeito ao cenário psicológico que cerca Flannery. Diferentemente do que já foi tratado sobre manter autor e leitor no mesmo patamar de importância no sistema da literatura de ficção, percebe-se que Calvino, além de colocar o Leitor no centro do romance, apresentou um escritor atormentado, obsessivo e que, no final das contas, não produz mais do que seu diário e uma ideia:

Refleti sobre a minha última conversa com aquele Leitor. (...) Veio-me a ideia de escrever um romance feito só de começos de romances. O protagonista poderia ser um Leitor que é continuamente interrompido. (CALVINO, 2003, p. 202)

O conteúdo da história que se confunde com a experiência real do leitor empírico só deixa mais confuso o lugar que esse leitor ocupa no romance. A “mão decepada que impunha a pena e escreve” *Se um viajante numa noite de inverno* seria Italo Calvino, Silas Flannery, ou o próprio Leitor?

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo. In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. A arte pós-moderna, ou a impossibilidade da vanguarda. In: _____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. Que significa literatura contemporânea? In: _____. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

**POR UMA LEITURA DIASPÓRICA: A MAP TO THE DOOR OF NO RETURN
– NOTES TO BELONGING” DE DIONNE BRAND**

Juliana Cristina Salvadori (UNEB)¹


Resumo: O presente trabalho elege como objeto a obra *A Map to the Door of No Return* da escritora caribenho-canadense Dionne Brand (2001). Neste, objetivamos compreender como a escrita diaspórica por parte da autora provoca o deslocamento de seus leitores demandando destes também uma leitura-tradução diaspórica. O texto de Brand (2001) é híbrido, um produto de vários cruzamentos incidindo no próprio formato da obra, que remonta simultaneamente às memórias de discursos fragmentados dos sujeitos da diáspora: é poesia, é prosa, é ensaio, é teoria a mediar as próprias experiências da autora quanto ao deslocamento, exílio e perda a partir da experiência da diáspora, percurso que o leitor precisa empreender em sua prática.

Palavras-chave: Diáspora; Deslocamento, Dionne Brand; Tradução-come-leitura

A experiência com o texto *A map to the door of no return: notes to belonging* (2001), da escritora caribenho-canadense Dionne Brand, e objeto deste artigo, concretiza-se a partir da sala de aula e de uma queixa fundante dos professores do eixo de literatura, assim como dos discentes: a dissociação entre a experiência com o texto literário e a teoria e crítica sobre este. O fato das obras de Brand ainda não apresentarem tradução para o Brasil, bem como a pouca produção acadêmica sobre estas, em terras brasileiras, incitaram-me a propor esta leitura conjunta da obra de Brand considerando-a experiência deslocante e deslocada, por isso diaspórica.

Esta proposta foi levada a cabo no componente Prática de tradução, ministrado para o sexto semestre de Letras Língua Inglesa e Literaturas da Universidade do Estado da Bahia, em seu Departamento de Ciências Humanas, Campus IV, Jacobina-BA, durante o segundo semestre de 2015, semestre este que foi interrompido por uma longa greve de três meses – meses estes em que as aproximações com o texto foi maturando. É o relato dessa experiência compartilhada de leitura-tradução que este texto aborda. Esta disciplina sucede à disciplina Tópicos de tradução, é ofertada para discentes matriculados a partir do terceiro semestre e se propõe estudar “os procedimentos teórico-práticos das formas diversas de tradução. A tradução como habilidade linguística”. A abordagem dos estudos da tradução a partir dessa perspectiva – como habilidade linguística foi uma das questões

¹ Graduada em Letras – Português/Inglês (UNESPAR), mestre em Inglês e Literatura correspondente (UFSC), doutora em Literaturas de Língua Portuguesa (PUC-Minas), professora da Universidade do Estado da Bahia (UNEB/Jacobina) e líder do Grupo de Pesquisa Desleituradas em série. Contato: ju.salvadori@gmail.com.




que busquei, ao longo de Práticas de tradução, pôr em xeque, a partir das discussões do texto traduzido e sua autonomia como texto trazidas por Meschonic (2015); Berman (2000); Benjamin (2008) que fundam abordagens da prática de tradução a partir da poética e crítica da tradução – tradução como ato hermenêutico – interpretativo e criativo – porque cria na escrita e língua o texto Outro/do Outro.

Apontar a relevância dessa ênfase sobre práticas de leitura, especificamente de textos ficcionais, isto é, literários, implica, de certo modo, cair no lugar comum e apontar o aspecto formador que a literatura, como narrativa organizadora da(s) experiência(s) de um indivíduo e da sociedade no qual este se insere. É preciso, novamente, chamar a atenção para a palavra formação, conceito ao qual o ensino universitário recorre para discernir seus parâmetros de excelência em oposição a uma educação de cunho tecnicista. A palavra *Bildung*, inclusive, serve como adjetivo para uma categoria de romance, o dito de formação – aquele que acompanha a trajetória de um personagem percorrendo com ele – ou ela – suas experiências de vida. A impossibilidade de ordenar suas experiências e ancestralidade, porque sua história está marcada pela diáspora e por esses movimentos centrífugos e centrípetos no que tange ao passado e ao pertencimento espaço-geográfico, marca a obra de Brand (2001) e nossa experiência leitora – deslocados e diaspóricos, em um texto sem gênero definido (apesar da ficha catalográfica trazer a classificação autobiografia).

Brand (2001), em sua cartografia sobre as experiências de pertencimento, coloca em xeque o papel de narrativa organizadora que a literatura desempenhou ao fornecer modelos e mesmo experiências de contraste de tal modo que se pudesse pensar sobre as experiências nossas – individuais, por mais coletivas que estas sejam – nem romance de formação, nem ensaio crítico, nem poesia dão conta desse texto que se desdobra e desloca, belamente, apontando-nos, contudo, em seus fragmentos/notas, experiências dessa leitura-tradução da experiência que a autora empreende e nós acompanhamos num movimento de escritura e leitura da dispersão.

Já no próprio título Brand brinca com o pertencimento de que trata: o subtítulo de *A map to the door of no return é notes to belonging* – prestemos atenção que a autora não usa a preposição notes “*on belonging*”, cuja tradução possível seria “sobre” o pertencimento, mas “*to belonging*”, criando ambiguidade com partícula/preposição que pode indicar destino, inclusive. Nossa proposta de uma leitura diaspórica vai ao encontro




da experiência proposta pelo texto de Brand – pois compreendemos que a Diáspora Negra é o grande significante que estrutura o trabalho de Brand (2002), retomado / dispersado por outros textos seus e pelos demais significantes que metonimicamente retomam esse processo ao longo de seu texto: a porta fantasmática – cujo mapa figura sua busca; os mapas; corpos; cidades – tecidos a partir da sua memória/fragmentos narrativos.

Um dos possíveis roteiros a seguir ao longo da leitura-tradução do texto de Brand (2001) é aquele marcado pelos mapas que a autora espalha por entre seus fragmentos – apesar do título apontar um mapa (*A map*, sem especificação no artigo), as seções ao longo do texto são nomeadas como *Maps*, sempre no plural. Esses mapas, espalhados ao longo do nosso percurso-leitura, são geralmente textos curtos (mas nem sempre), que incursionam pelas memórias/experiências outras – trazendo, inclusive, outros textos para a tessitura narrativa. Podemos encontra-los nas páginas 6, 12, 16, 29, 52, 59, 85, 86, 98, 86, 98, 119, 135, 139, 142, 170, 174, 182, 212, 218, 219 – seção final, que se subdivide em 6 subseções e finaliza o texto. A seção mais longa está na página 59 e retoma outro autor – Naipul – e o tema das origens e do pertencimento. Os mapas, contudo, que funcionam como duplos/espelhamento do mapa que habita o título – um mapa para a porta – não nos conseguem guiar para a Porta que não tem retorno ou para o mapa que a indicaria, ou mesmo para a centralidade da narrativa – apostos aos demais fragmentos/seções, nos desorientam e nos afastam cada vez que a narrativa se centra, operando o movimento da tessitura narrativa que Brand (2002) opera. Este tema, contudo, está posto na epígrafe-enigma que abre o livro e que foi objeto de nossas oficinas de tradução:


There are maps to the Door of No Return. The physical door. They are well worn, gone over by cartographer after cartographer, refined from Ptolemy's *Geographia* to orbital photographs and magnetic field imaging satellites. But to the Door of No Return which is illuminated in the consciousness of Blacks in the Diaspora there are no maps. This door is not mere physicality. It is a spiritual location. It is also perhaps a psychic destination. Since leaving was never voluntary, return was, and still may be, an intention, however deeply buried. There is as it says no way in; no return. (BRAND, 2002).

Seguindo o conselho do rei a Alice, começamos pelo começo, pela leitura da epígrafe – o enigma posto aos discentes era de pensar seu deslocamento como leitores de outra língua e cultura e tradutores: seria a experiência do deslocamento, fundante para a autora



e intrínseca ao tradutor, compreendida pelos mesmos em sua prática como processo estruturante? De fato, foi surpreendente que para a maioria a tradução figurou como experiência instrumental – traduziram para compreender o texto (que se furtava a esta compreensão) e não leram para compreendê-lo e a partir da sua interpretação traduzi-lo – essa esquizofrenia levou a erros e incompreensões no nível frasal. Tal experiência gerou um trabalho de conclusão de curso, “TRADUÇÃO COMO DESLOCAMENTO: um estudo de caso de percursos tradutórios na obra *A Map to the Door of No Return – notes to belonging* de Dionne Brand, de Jailma da Silva Oliveira (2016), por mim orientado. Neste, detalhamos esses aspectos tendo como foco o deslocamento de suas identidades culturais dos tradutores operadas por sua prática de tradução do texto de Brand (2002). Um dos objetivos era compreender como o percurso dos discentes ao longo do curso e de seus eixos, particularmente os de língua e literatura, dialogavam para construção de uma prática tradutória crítica e reflexiva, averiguando o conceito de língua que embasa sua visão como profissionais das Letras. As conclusões deste trabalho apontaram a dificuldade dos discentes em colocar para dialogar a teoria dos estudos da tradução e sua prática: os diversos instrumentos de coleta de dados (entrevistas, protocolos de tradução, dentre outros) apontaram a incipiência dos conceitos na reflexão sobre a prática e mesmo o diálogo com a literatura e a dimensão interpretativa da tradução.


Essa fissura entre o fazer e o pensar tradução é apontada por Britto como decorrente da radicalidade com que os teóricos levam seus conceitos e a pouca aceitação que essas experiências radicais de leitura teriam perante outros leitores – essa fissura entre a teoria que prescreve e a prática que contorna as possibilidades é outro ponto de contato entre a experiência diaspórica e deslocamento que a obra de Brand nos traz. Logo em seu preâmbulo, quando inicia o texto, Brand nos apresenta a seção *A circumstantial account of a state of things* em que ela, menina, dialoga com o avô e aponta a ruptura inicial que o seu texto/tessitura tenta reencenar e remendar: essa não memória do avô sobre as origens é retomada por significantes da ordem da ruptura que o texto circula e replica: *tear*; *rupture*; *fissure* são sinônimos na cadeia de significantes que abrem esse preâmbulo e são constantemente retomados ao longo do texto, trazendo consigo a questão que Brand nos coloca no cerne da sua escrita: o jogo entre pertencimento e não pertencimento, *belonging and unbelonging* que marcam a trajetória em busca desse mapa para a porta (ou portal) do não retorno – memória interdita.



Essa memória, contudo, retorna fantasmática e fragmentada ao longo do seu texto, negando-se a tornar narrativa organizada e organizadora. Esse retorno se dá por meio de pequenos fragmentos narrativos incrustados ao longo das memórias da autora, seus deslocamentos, ensaios e críticas: *Captive and inhabitants*, por exemplo, trata do corpo negro, outro dos significantes da diáspora e da ruptura; *Pray for a life without no narratives*, ironicamente, aponta para as narrativas como eventos negativamente marcados – melhor era não ter o que contar; *Finding a compass* retoma o significante posto pelos mapas – de que servem tantos mapas sem um compasso/bússola – falta o que nos possa guiar nessa trajetória que, nessa seção, é marcada não pelo espaço, mas pelo tempo: as 4:45 am, isto é, da madrugada, a autora, em diversos lugares e tempos, acorda e marca(se) – estou aqui.

Essas várias e possíveis trajetórias postas em cena pela cartografia que Brand (2001) se propõe a traçar são apontas nos peritextos que ocupam esta edição do livro : a bela capa, com mapas ancestrais, traçando nomes não mais usados por terras para as quais não mais se retorna – são outras; o aviso sobre o texto – “pode-se abrir e começar a ler a partir de qualquer lugar” que nos indica o trajeto que o leitor pode tomar – são sempre vários; e a própria finalização do livro que termina com uma sucinta e pouco ilustrativa nota sobre a autora (*A note on the author*) – este é o final do texto/livro: o que mais dizer sobre si, desafia-nos Brand.

A ideia proposta pelo projeto aplicado neste componente, como descrita sucintamente, foi a de retomar as experiências dos sujeitos leitores de forma a repensarem suas práticas de leitura de modo a instigá-los a se apropriar do texto proposto, a reescrevê-lo, via interpretação, pensando a prática da tradução a partir do seu aspecto criativo – na língua, na cultura e no texto Outro/do Outro. Podemos dizer que em parte essa experiência foi bem sucedida no sentido de que o texto de Brand desafiou as propostas de tradução trazidas à baila em nossas oficinas em sala e mesmo o local da cultura, para plagiar Bhabha: interessantemente, foi identificado como uma das dificuldades, pelos discentes, os aspectos culturais postos pela autora quando cita festas típicas, máscaras – essas questões acabaram, contudo, por levar a discussões acerca de possíveis e várias dicções da obra de Brand, que ora dialoga com a tradição narrativa do romance, escrita, ora retoma tradição oral e poética. Essa experiência, portanto, propôs-se tratar do texto contemporâneo, vivo e pulsante, não somente porque essas se afiguram, em um primeiro



momento, como obras herméticas ou difíceis, mas, principalmente, porque essas partem de outros pressupostos – narrativos, teóricos etc. – que caminham no sentido de uma metaliteratura, metacrítica, sofisticando suas estratégias e, desse modo, exigindo do leitor que sofisticue suas práticas de leitura e entrada no texto – que produza e crie com e no texto, tornando a tradução, portanto, operação primeira da experiência com o texto literário.

Referências bibliográficas

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática* – 5. ed. – São Paulo: Ática, 2007.

BASSNETT, Susan, TRIVEDI, Harish. “Introduction: of colonies, cannibals and vernaculars”. In: **Post-colonial translation: theory & practice**. New York: Routledge, 2002, p. 01-19.


BENJAMIN, Walter. “*A tarefa do tradutor*”; tradução Fernando Camacho. Organizadora Lucia Castello Branco - Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

BERMAN, Antoine. “Translation and the trials of the foreign”. Translated by Lawrence Venuti. In: **Translations studies reader**. London: Routledge, 2000. P. 284-297.

BERND, Zilé. Afrontando fronteiras da literatura comparada: da transnacionalidade à transculturalidade, [S. l.], n. 23, p. 211-222, **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, 2013.

BRAND, Dionne. *A map to the door of no return – notes to belonging*. Canada: Vintage, 2001, p. 119-135.

Desleitura em série: da tradução como transcrição, adaptação, refração, diáspora. Disponível em: <<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/1792517921828602>>. Acesso em 23 maio 2016.



JAKOBSON, Roman. “On Linguistic Aspects of Translation”. In: **Translations studies reader**. London: Routledge, 2000. P. 113-118.

MAGALHÃES, Célia. *Tradução e Transculturação: A teoria monstruosa de Haroldo de Campos*. [S. l.], n.3, v. 1, p. 139-156, **Cadernos de Tradução**, ISSN 2175-7968, Florianópolis, Brasil, 1998.

MESCHONNIC, H. *Poética do traduzir, não tradutologia*. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/poeticadotraduzir-site.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2015

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. – 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010. – (Acadêmica; 16).

PAES, João Paulo. *Tradução a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir*. - São Paulo: Editora Ática S.A. 1990.

PAZ, Octavio. *Tradução: literatura e literalidade*; tradução Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

VENUTI, L. *Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença*; tradução Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo; revisão Stella Tagnin. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

VENUTI, L. (Ed.). *The translation studies reader*. London/New York: Routledge, 2004. p. 397-416. p. 468-488.

O CASO RICARDO LÍSIAS E O RETORNO DO AUTOR

Pamella Oliveira Costa-Almeida (UFG)¹

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar o atual caso em torno do autor Ricardo Lísias, enquanto representante do uso da experiência como material literário, o diálogo com as teorias da autoficção (embora o autor negue fazê-la) e a influência do paratexto na interpretação a partir do retorno do autor à cena crítica que norteia a recepção do texto. Trata-se aqui de uma pesquisa que procura analisar, na literatura brasileira contemporânea, as estratégias de Lísias a partir da observação da construção da experiência vivida que rodeia a ficção. Para isso, serão utilizadas as considerações de Eurídice Figueiredo (2013, 2014), Luciene Azevedo (2008, 2010), Leonor Arfuch (2002) e Serge Doubrovsky (2014) como suporte teórico no tocante às questões autorais e autoficcionalis.

Palavras-chave: Literatura brasileira; retorno do autor; autoficção


Introdução

“Também a memória tem seus dias contados”. (Júlio Castañon Guimarães)

Ricardo Lísias, atualmente um expoente da Literatura Brasileira Contemporânea devido às suas constantes aparições midiáticas principalmente em polêmicas envolvendo seu nome, é representante de uma prática comum da narrativa nacional: o uso de experiências pessoais atribuídas a personagens fictícios. Isso vem gerando muitas discussões acerca dos limites entre real e ficcional, verdade e criação, público e privado. Este estudo visa a investigar as novas facetas criadas pelo e para o autor e os novos formatos de gênero que dificultam a definição estanque das expressões narrativas deste século de constante redução da privacidade, com base no *corpus* analítico formado pela obra recente de Ricardo Lísias.

Considerado por Leyla Perrone-Moysés como um dos melhores escritores brasileiros, o autor causa polêmica desde suas primeiras publicações. Passando por essas questões, não nos furtaremos da discussão em torno do motivo da preferência pela ficção ao invés da assunção do caráter autobiográfico da obra. A participação maciça do

¹ Graduada em Letras (UFJF), Mestra em Estudos Literários (UFJF), Doutoranda em Letras & Linguística (UFG). Contato: pamellacalmeida@gmail.com.




autor vem sendo uma constante na Literatura, se tornando um assunto sempre em pauta nas rodas e eventos literários, contrariando a máxima de Roland Barthes que propunha a “morte do autor” (2004).

A participação midiática do autor vem, cada vez mais, se aliando à crítica literária. Isso porque, se antes o texto bastava em si mesmo e servia como principal ser compreendido apenas a partir do que estava escrito, seus passos são friamente analisados pelos críticos ávidos por pistas que possam auxiliar na elucidação do problema criado em torno da discussão autor-narrador-personagem. A figura do autor, seus livros publicados (e mesmo suas publicações em redes sociais) e suas experiências pessoais servem como material para a criação artística, além de alimentarem as discussões teóricas. Isso contribui para as diversas discussões que existem atualmente e que colocam em cheque as antes estanques definições de público e privado, conceitos que são hoje muito questionados (e questionáveis). Dessa forma, a privacidade vem paulatinamente ocupando o espaço outrora destinado à esfera pública.

Através da análise dessas ocorrências na obra de Ricardo Lísias, autor brasileiro, que também é Doutor em Literatura e professor universitário, pretende-se levantar questões relevantes para esse trabalho. A partir de sua obra, procuramos expandir as margens acerca das definições de gênero nas quais se buscam delimitar as narrativas, e que, no entanto, não parecem mais suficientes para definir todas as expressões narrativas. O autor, seguindo uma corrente comum na literatura contemporânea, atribui um discurso memorialístico aos personagens ficcionais; essas memórias, no entanto, dialogam muito com as vivências pessoais dos próprios autores. Para isso, contar-se-á com o amplo apoio das entrevistas do autor concedidas a diversos canais midiáticos e à crítica especializada.

A discussão entre autor-narrador-personagem é constante na obra de Lísias. Assim, pretendo, a partir da análise desse significativo expoente da literatura brasileira contemporânea e desse autor ícone, buscar as respostas para as questões crescentes acerca da participação do autor no cenário midiático enquanto subversão do interesse original do leitor, uma vez que sua presença na mídia desperta mais a curiosidade do leitor pelo texto.

Por isso, será alto neste trabalho, cuja intenção é abordar a forma como essa estratégia autoral se dá e ainda analisar as questões suscitadas pelas referências a




acontecimentos reais, e o labirinto que isso cria na mente do leitor comum. Pretende-se responder às seguintes questões: a participação midiática interfere na interpretação dos textos? Como a autoficção age nesse processo? Como a memória atua na elaboração da ficção? A escrita, ainda que ficcional, faz parte do processo de esquecimento? Pode-se considerar que o leitor é parte integrante do processo criativo? O que Lísias atinge por meio da ficção? Por que usar a ficção e não assumir a escrita autobiográfica?

1. O autor em tempos de mídias sociais

Ricardo Lísias é um nome de peso na cena ficcional brasileira. O autor integrou a 9ª edição brasileira da revista britânica *Granta*, em número que selecionou contos de jovens autores. Lísias constantemente precisa retomar o assunto em entrevistas e textos (inclusive em suas páginas pessoais das redes sociais), para afirmar que tudo é apenas ficção. Seu romance *Divórcio* (2013) causou fervor na cena literária nacional, uma vez que o personagem narra a experiência de um divórcio conturbado. Ora, não haveria dúvida sobre isso, exceto pelo fato de o autor ter vivido situação parecida pouco tempo antes do lançamento do livro, com diversos pontos de convergência. Isso abriu precedentes para diversas especulações acerca de uma possível vertente autobiográfica (motivo que levou o autor, inclusive, ao tribunal, em um processo movido por sua ex-esposa).

Suas constantes aparições midiáticas enervaram ainda mais o termo autoficção, que alimenta inúmeras discussões acerca da prática que, apesar de recentemente nomeada, se mostra antiga, e a discussão acerca disso ganha cada vez mais espaço nas discussões literárias, principalmente acadêmicas. Ela vem, assim, ilustrando constantemente as discussões sobre as relações entre autor e obra, ficção e experiência, sempre expandindo o debate e criando novos laços e trajetórias, o que é muito instigante para os estudos literários contemporâneos. É nessa seara em que esta pesquisa se faz necessária e também pretende ser relevante para os próximos estudiosos do assunto. Por fim, esta pesquisa é importante, sobretudo, devido à carência de fortuna crítica acerca de narrativas autoficcionais no Brasil e, mais especificamente, com relação à obra de Ricardo Lísias, uma obra inovadora na literatura nacional.

Partindo do termo “autoficção” cunhado por Serge Doubrovsky a fim de dar uma resposta à análise de Philippe Lejeune (2006), é possível analisar, em contraponto com




as teorias francesas do termo, e a recepção da obra no Brasil mediante o mesmo termo, que conta em grande parte com a mídia jornalística – motivo pelo qual falar em autoficção se tornou uma árdua tarefa, já que a palavra se tornou um conceito usado para muitos fins, o que, afinal, acaba não definindo seu objeto.

Funcionando como um dos aportes responsáveis por instaurar autores no panteão das grandes celebridades das letras, a crítica jornalística é uma grande aliada na divulgação e explanação de projetos, principalmente os mais ousados. Essa forma de divulgação está amplamente atrelada à própria performance do autor no cenário das mídias sociais que vem, paulatinamente, ganhando espaço enquanto chave de interpretação.

Ricardo Lísias, indo a favor da atual corrente literária, suscita discussões acerca de realidade e ficção, verdade e mentira, embora, contudo, negue a possibilidade de estar escrevendo memórias ou mesmo estar fazendo autoficção. Em suas obras mais recentes, nem a identidade nem a definição das vozes narrativas são lineares, todos esses elementos se apresentam de forma híbrida e multifacetada.

Este século ficou marcado pela participação assídua do autor no circuito midiático, tanto em feiras e eventos literários, entrevistas a veículos jornalísticos, como também nas redes sociais (que são, muitas vezes, extensões de suas obras). Participações desse tipo constroem um “espaço biográfico” (ARFUCH, 2010) que sustenta as teorias em torno da veracidade de informações dadas como ficcionais, e são alvo dos leitores que, cada vez mais, querem saber o que o autor tem a dizer além do texto. Isso fez com que o autor pudesse também ousar ser personagem literário e carregar referências autobiográficas que, no entanto, não consistem em verdades biográficas, mas, ao contrário, estimulam a indecisão, causam o desconforto do não saber. O leitor, assim, deixa de ser passivo, e passa a agir no texto, pois sua interpretação pode mudar drasticamente todo o enredo.

Não se pode negar, no entanto na relevância do fato de Lísias ter um papel duplo enquanto crítico literário e também produtor de literatura, essa é uma prática comum entre os autores contemporâneos, principalmente aqueles que dialogam com o conceito de autoficção. No caso do autor, ainda é possível considerar talvez um terceiro papel que é o de agente literário, pois ele mesmo se empenha em distribuir sua obra. Essa atitude é muito interessante para o ponto de vista do crítico, pois leva à baila inúmeros




questionamentos tanto no quesito literário quanto na função mercadológica que a literatura exerce. Esse assunto, porém, não será abordado aqui.

O maior incentivo, no Brasil, para que o autor voltasse a circular entre os meios, foi a estabilidade financeira ocasionada pelo plano real (segundo aponta Schøllhammer (2009)), pois isso permitiu um aumento dos eventos literários, aumento dos veículos de comunicação voltados para a literatura etc. A fama do autor foi ocasionada por esse fenômeno, como aponta o crítico, e aquele passou, então, a participar ativamente das festas literárias, figurar sempre nos jornais e nos programas de televisão, dando uma atenção especial à figura do autor, que deixou de ser apenas a figura da contracapa dos livros. Além disso, não se tornou incomum o autor participar midiaticamente antes mesmo que publicar um livro. No caso de Lísias, seu principal aporte de divulgação foram as redes sociais, ele chegou a distribuir seus textos em comunidades do Orkut para fãs de literatura contemporânea. No caso desse autor, em sintonia com diversos casos presentes na literatura brasileira, ele atua como um agente duplo, uma vez que é crítico e, ao mesmo tempo, romancista, dessa forma age como criador e crítico literário, o que ocorre que, muitas vezes, a teoria precede a obra.

Karl Erik Schøllhammer, ao questionar o leitor, na apresentação de seu livro *Ficção Brasileira Contemporânea* (2009), sobre o que poderia ser o contemporâneo (retomando Agamben, Barthes e Nietzsche), afirma que isso pode ser caracterizado pela urgência. O escritor contemporâneo, que antes almejava ser o artista de seu tempo, hoje tem pressa, urge em dizer. A literatura contemporânea se destaca, principalmente, pela urgência e a presentificação.

A crítica dessa literatura ressalta, principalmente, seus traços de “presentificação, além do visível imediatismo do processo criativo e a ansiedade de articular e de intervir sobre a realidade presente conturbada” (p.12), em diálogo com o que diz Lyotard. Segundo o filósofo, o autor pós-moderno ganhou um sentido de posicionamento existencial diante dessa impossibilidade, motivo pelo qual ele “se faz presente no instante da experiência afetiva como pura possibilidade de mudança na relação entre o sujeito e sua realidade e, simultaneamente, como ameaça de que nada vai acontecer” (p.12). Isso acontece a partir do momento em que o passado urge para o sujeito quebrado, assim, há uma ruptura entre a linearidade e o homem moderno, motivo pelo qual, como aponta Schøllhammer no autor contemporâneo a intensa



preocupação de criar sua própria presença, através da imposição de sua presença performativa.


O autor contemporâneo urge entrar em contato com seu leitor, lhe ouvir, lhe criticar. Segundo Schøllhammer, essa intenção imediatista é desafiada pela divulgação da obra e pelo tempo necessário para que o texto encontre o leitor. Ricardo Lísias, no entanto, na contramão dessa afirmação, opera, além da função de crítico e autor, como editor de sua obra. Distribui seus textos (utilizou, durante muito tempo, das comunidades do Orkut para isso) e não é difícil encontrarmos seus comentários nos blogs que publicam resenhas de seus livros. Ele estreita os laços entre o leitor e o autor. Além de encurtar os caminhos entre o autor e os olhos dos editores tradicionais, essa atitude permitiu que a crítica também fosse feita de forma quase imediata.

Os hibridismos que unem conceitos que deveriam se anular, como é o caso da autoficção, que une autobiografia e ficção, dois termos teoricamente excludentes entre si, acaba criando novas estruturas para o mercado editorial. Esse quase-gênero foi apontado por Lísias, em entrevista, como uma forma pessoal que prefere utilizar, pois parece ser preferência do público. Sua dicção com um viés autobiográfico serve, assim, como um laboratório narrativo em que é preciso ousar, sem, no entanto, saber das consequências disso.

2. “Morro só mais uma vez”

O personagem apresentado por Ricardo Lísias em *Divórcio* (Ed. Alfaguara, 2013), é um homem recém separado de sua também recém esposa. O trauma do rompimento é exposto já nas primeiras páginas do livro e o sentimento de sufocamento é descrito na imagem da capa (em que apresenta um rosto humano coberto por um material parecido com uma sacola plástica). Além da imagem da capa, o personagem é constantemente descrito como um corpo sem pele e a sensação de estar morto impera. Pode-se relacionar essa questão, assim como os piques de memória como uma resposta ao trauma: “Nos momentos seguintes, não sei o que aconteceu. Tenho pontos obscuros na minha vida entre agosto e dezembro de 2011. Neles, devo estar morto” (LÍSIAS, 2013, p.7).

O divórcio do personagem, como a própria tensão presente na questão por si só, se dá ainda de uma forma muito traumática, por meio da leitura do diário íntimo de sua




parceira. Nele, ela demonstrava profundo desprezo por seu recém marido e ainda confessava uma traição. Em uma das ocorrências desse diário, aliás, é quando descobrimos o que é impossível negar pelo resto do texto: o personagem se chama Ricardo, exatamente como o nome do autor estampado na capa do livro. Segundo o “Pacto Autobiográfico” proposto por Philippe Lejeune (2008), um dos elementos principais para que um texto seja lido como autobiográfico, é a coincidência entre os nomes do personagem e da capa. As teorias da autoficção, no entanto, comprovam que isso já não pode mais ser considerado tão decisivo assim, uma vez que também há de se considerar a inscrição na folha de rosto (na ficha bibliográfica), considerada essa como o contrato de leitura com o autor, a inscrição de romance ou de autobiografia deve ser respeitada a fim de que se garanta a leitura.

No entanto, Lejeune é categórico quando diz que, além da coincidência de nomes, a autobiografia exige que seu autor firme o pacto de forma explícita com seus leitores. A autobiografia não aceita, portanto, pactos unilaterais. Em uma perspectiva lejeuniana, se o autor não assume falar de si, essa não será uma abordagem permitida. É possível que assumamos essa leitura, mas não podemos ignorar as pistas deixadas pelo autor através de seu personagem e narrador.

Há entre eles inúmeras características que tornam impossível a dissociação de traços da experiência. Uma delas é a menção de títulos de livros lançados pelo autor do livro e que tem o mesmo nome do escritor e personagem do romance em questão. Como no trecho a seguir:

Peguei a agenda e anotei o que havia de mais urgente para aquele dia. Tenho-a até hoje, seis meses depois. Preciso dar aula, confirmar a viagem ao Recife e, a todo custo (escrevi mesmo “a todo custo”), retomar *O céu dos suicidas*. No dia seguinte, mandaria finalmente meu conto para concorrer a um lugar na revista *Granta* que selecionaria os vinte melhores escritores brasileiros com menos de quarenta anos. (LÍSIAS, 2013, p.66).

No trecho, há duas menções de fatos que sabemos em comum com Ricardo Lísias: ele de fato concorreu à publicação na revista *Granta* (foi selecionado, aliás, com um trecho do romance *Divórcio*, lançando em 2013); além de ter publicado, em 2012, um livro intitulado *O céu dos suicidas*, também pela Editora Alfaguara.




Karl Erik Schøllhammer, ao questionar o leitor, na apresentação de seu livro *Ficção Brasileira Contemporânea* (2009), sobre o que poderia ser o contemporâneo (retomando Agamben, Barthes e Nietzsche), afirma que isso pode ser caracterizado pela urgência. O escritor contemporâneo, que antes almejava ser o artista de seu tempo, hoje tem pressa, urge em dizer. A literatura contemporânea se destaca, principalmente, pela urgência e a presentificação.

A crítica dessa literatura ressalta, principalmente, seus traços de “presentificação, além do visível imediatismo do processo criativo e a ansiedade de articular e de intervir sobre a realidade presente conturbada” (p.12), em diálogo com o que diz Lyotard. Segundo o filósofo, o autor pós-moderno ganhou um sentido de posicionamento existencial diante dessa impossibilidade, motivo pelo qual ele “se faz presente no instante da experiência afetiva como pura possibilidade de mudança na relação entre o sujeito e sua realidade e, simultaneamente, como ameaça de que nada vai acontecer” (p.12). Isso acontece a partir do momento em que o passado urge para o sujeito quebrado, assim, há uma ruptura entre a linearidade e o homem moderno, motivo pelo qual, como aponta Schøllhammer no autor contemporâneo a intensa preocupação de criar sua própria presença, através da imposição de sua presença performativa.

O autor contemporâneo urge entrar em contato com seu leitor, lhe ouvir, lhe criticar. Segundo Schøllhammer, essa intenção imediatista é desafiada pela divulgação da obra e pelo tempo necessário para que o texto encontre o leitor. Ricardo Lísias, no entanto, na contramão dessa afirmação, opera, além da função de crítico e autor, como editor de sua obra. Distribui seus textos (utilizou, durante muito tempo, das comunidades do Orkut para isso) e não é difícil encontrarmos seus comentários nos blogs que publicam resenhas de seus livros. Ele estreita os laços entre o leitor e o autor. Além de encurtar os caminhos entre o autor e os olhos dos editores tradicionais, essa atitude permitiu que a crítica também fosse imediata.

Considerações finais

Não é possível falar de autoficção sem considerarmos a cultura midiática do século XXI. E não se pode considerar sua inserção nas escritas de si sem que esse ponto



seja considerado, isso porque o autor, sem a mídia, permanece um desconhecido, é a sua aparição pública nos veículos de informação que o trazem à tona. A partir disso, pode-se considerar que o autor tem rosto. Os leitores, por isso, passaram a buscar avidamente saber mais sobre os autores, fossem pelas entrevistas, vídeos online, feiras literárias ou noites de autógrafos.

O que convencionou-se chamar de “retorno do autor” gira em torno da crise do sujeito e da noção de verdade. Esse autor contemporâneo proporciona um novo olhar sobre o sujeito híbrido e multifacetado e, por mais que tente se fazer crer, sua palavra não basta para convencer o leitor, uma vez que seu relato é questionável, já que não possui uma base referencial, já que é espetacularizado.

Embora o leitor tente encontrar o sujeito da autoficção, essa ação fica prejudicada, essa relação é colocada em um tom crítico da sociedade do espetáculo, muito comum atualmente em que a primeira pessoa é o foco principal em diversos programas de TV e nas redes sociais. Baseados no interesse crescente pela realidade alheia, os escritores utilizam-se perversamente dessa manobra para ludibriar o leitor e utiliza-se de inúmeras fórmulas para fazê-lo crer ser verdade o que lê, com fotos e referência reais.

Não se trata, de forma alguma, de chegar a uma conclusão definitiva a respeito da obra de Ricardo Lísias ou mesmo outras que, por afinidade, se encaixem nas descrições aqui abordadas. Essa seria uma análise simplista das complexas e entrelaçadas questões em vigor na literatura nacional. O projeto experimental de Lísias é inovador e instigante, por isso merece tempo de maturação e perspectivas para análise, o que tornará talvez sua abordagem páreo para o tamanho de seu empreendimento literário.

Dessa forma, trata-se aqui de um primeiro passo em uma pesquisa que procura analisar, na literatura brasileira contemporânea, a ficção enquanto construção da experiência vivida, na qual os autores lançam mão de suas memórias pessoais para dar voz a seus personagens, através do processo de construção da ficcionalização do eu. Esse processo, entretanto, em muito se deve ao fenômeno do retorno do autor à cena literária. A reflexão acerca do caráter autobiográfico de uma narrativa é impossível senão pelo espaço biográfico que o leitor acessa a respeito do autor, através de entrevistas, aparições públicas e redes sociais.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: *Profanações*. Trad. Silvína J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p.49-57.

AZEVEDO, Luciene A. de. *Autoficção e literatura contemporânea*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n. 12, 2008. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/revista/2008/12>>. Acesso em: 20 jul. 2013.

_____. Ricardo Lísias: versões do autor. In: CHIARELLI, S. (et al) (orgs.). *O Futuro pelo Retrovisor*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. P. 83-109.

_____. Representação e performance na literatura contemporânea. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S.l.], v. 16, p. 80-93, dez. 2007. ISSN 2317-2096. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1407/1505>>. Acesso em: 30 ago. 2016.


BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. A Morte do Autor: um retorno à cena do crime. *Rev. Criação Crítica*, São Paulo, n. 12, p.161-171, jun. 2014 Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: 18/02/2015.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção e autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

_____. Roland Barthes: da morte do autor ao seu retorno. *Rev. Cria. Crít.*, São Paulo, n. 12, p.182-194, jun. 2014. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 09 11 2014.



HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *Alea*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 15, p.218-231, jun. 2013a. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n1/a14v15n1.pdf>>. Acesso em: 13 abr. 2013.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

LÍSIAS, Ricardo. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. *Perfil Facebook*. 2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/ricardo.lisias?fref=ts>. Acesso em 20 ago. 2016.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

O PROJETO LITERÁRIO SARAMAGUIANO E O ENTRECruzAMENTO DAS NARRATIVAS HISTÓRICAS E LITERÁRIAS

Ana Maria Cavalcante de Lima (USP)


Resumo: Ao considerar como objetos de observação e de análise os romances *Memorial do Convento*, *História do Cerco de Lisboa* e *O homem duplicado*, este estudo visa a discutir, em duas fases da escrita de José Saramago, o confronto entre as narrativas historiográficas e ficcionais, a fim de demonstrar como a metanarratividade, configurada de forma distinta nos três romances, permite aos narradores promover, por meio da evidenciação dos seus procedimentos narrativos, um convite irônico e crítico à historiografia.

Palavras-chave: História; Ficção; Narrativa; José Saramago

A escolha, para este estudo, de *Memorial do Convento*, obra publicada em 1982, de *História do Cerco de Lisboa*, de 1989, e de *O homem duplicado*, de 2002, sustenta-se no fato de que esses três romances, à sua maneira, promovem relações e discussões profícuas envolvendo as narrativas históricas e as literárias. Os narradores desses romances, por meio de reflexões metanarrativas, evocam ironicamente a narrativa historiográfica. Sustentados sobre a sequência narrativa, o texto literário e o historiográfico aproximam-se em suas semelhanças e se friccionam em seus dissensos, sendo ambos debatidos, nessas obras de José Saramago, como buscas dissimuladas pelo real e, diante da inobservância do passado em sua integridade, como inevitavelmente ligados ao fictício. A postura reflexiva é, dessa forma, assumida pelo narrador como via para se discutir, no interior dos romances, as complexas questões concernentes à referencialidade, à ficcionalidade e à verdade oficializada dos fatos. A metanarratividade do texto saramaguiano mostra-se, assim, via de provocação, uma vez que não se limita a debater seus próprios procedimentos de seleção, mas convida o leitor a reparar nos procedimentos estéticos e ideológicos que orientam as seleções empreendidas pela parcelar e parcial narrativa histórica.

Por meio da narrativa autorreflexiva e irônica que constitui os romances, o narrador de José Saramago mostra a consciência de uma totalidade inatingível de passado, apontando o dedo para a própria máscara e para as seleções das quais não se pode desviar, já que se autoevidencia como instância de um presente que se debruça sobre uma, mas não única e nem mesmo total, perspectiva de passado.

Ao deixar à mostra as costuras do seu relato, revelando o *modus operandi* de sua narração, o narrador dos romances de Saramago sequer procura simular uma relação




imediate com o real, já que deixa evidente o objetivo de fazer referências a outras mediações que se quiseram imediatas, como é o caso da narrativa histórica positivista e do desejo desta de representação oficial e objetiva dos acontecimentos. Uma narrativa que para o autor está a priori despojada de intenções que veiculem uma verdade única seria a via irônica adequada para promover a revisão das narrativas oficializadas.

O romance torna-se, assim, espaço capaz de mobilizar reflexões que tenham como objeto o texto historiográfico, seu duplo, uma vez também constituído estruturalmente de sequências predominantemente narrativas, oriundas da organização subjetiva dos acontecimentos. Ao apontar o dedo para a própria máscara, a narrativa saramaguiana convida a historiografia ao mesmo posicionamento ético, forçando a legitimidade conferida à História a se esfacelar em fragmentos de perspectiva.

Dos narradores das obras selecionadas para este estudo, o de *Memorial do Convento* é aquele que mais parece se apresentar como um “nós” conhecedor das funções e dos papéis da narrativa. O próprio texto surge do mote da necessidade de conferir aos homens simples um papel de destaque no relato da construção do convento de Mafra, a fim de reparar o esquecimento delegado a esses homens por uma narrativa historiográfica oficial que relacionou a D. João V, especifica e individualmente, o ato de erguer o convento. Seria preciso observar sob outra perspectiva o monumento histórico construído, com o objetivo de elaborar a narrativa de sua construção e de, inevitavelmente, conferir, a partir dela, papel de destaque aos trabalhadores e à sua força de trabalho.

Muito além de propor uma narrativa que se construa como versão inteiramente nova e independente, o narrador anacrônico de *Memorial do Convento*, que se denuncia como pertencente a um tempo muito posterior aos dos eventos narrados, atrita intencional e radicalmente a sua própria narração à de uma tradição literária e historiográfica responsável por abordar os grandes feitos históricos de Portugal. Ao transcender o objetivo de elaborar uma história do país, esse romance de José Saramago chamará para si a tarefa de contar a história de um povo, figura sempre sufocada pelo inflamado discurso historiográfico-positivista e pela tradição épica neoclássica.

No episódio em que os homens simples saem de Mafra para buscar, em Pêro Pinheiro, a enorme pedra que servirá de fundação para uma das varandas do suntuoso convento, é retratada toda a força e todo o sacrifício feito por Baltasar e por seus




companheiros com o objetivo de dar concretude aos intentos do rei e de pagar a promessa por ele feita caso lhe fosse dado herdeiro.

[...] tudo quanto é nome de homem vai aqui, tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí fica, se de nós depende, Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel, Egas [...] (SARAMAGO, 1996, p. 242)

O narrador de *Memorial do convento* realiza, a exemplo do catálogo das naus feito em *Ilíada*, de Homero, e da nomeação dos heróis feita em *Os Lusíadas*, de Camões, uma enumeração dos homens que saem de Mafra para buscar a pedra. A voz narrativa afirma ser esta a obrigação de quem escreve, desdobrando o código e atribuindo-lhe uma função, já que, assim o fazendo, torna esses homens imortais, livra-os do esquecimento. Carlos Reis (1986, p. 99), em seu “*Memorial do convento* ou a emergência da História”, afirma sobre tais intenções que: “A inserção das figuras populares no devir da História surge como a dimensão de uma reparação tardia, mas ainda necessária”.

O narrador continuará a falar dos homens que saem de Mafra, enumerando um nome para cada letra do alfabeto, a fim de evitar o desperdício da vida e da narrativa humana, inevitavelmente promovido pelo enredo, já que não é possível a tudo e a todos narrar. A voz narrativa destaca, em contraposição à figura dos reis e dos heróis das epopeias e dos compêndios de História, a pobre figura de suas personagens, relatando que:

De quantos pertencem ao alfabeto da mostra e vão a Pêro Pinheiro, pese-nos deixar ir sem vida contada aquele Brás que é ruivo e camões do olho direito, não tardaria que se começasse a dizer que isto é uma terra de defeituoso, um marreco, um maneta, um zarolho, e que estamos a exagerar a cor da tinta, que para heróis se deverão escolher os belos e formosos, os esbeltos e escorreitos, os inteiros e completos, assim o tínhamos querido, porém, verdades são verdades, antes se nos agradeça não termos consentido que viesse à história quanto há de belfos e tartamudos, de coxos e prognatas, de zambros e epiléticos, de orelhudos e parvos, de albinos e de alvares, os da sarna e os da chaga, os da tinha e o do tinhó, então sim, se veria o cortejo de lázaros e quasímodos que está saindo da vila de Mafra [...] se Blimunda tivesse vindo à despedida sem ter comido o seu pão, que vontade veria em cada um, a de ser outra coisa. (SARAMAGO, 1996, p. 242-243)




Além de tentar citar os homens que da cidade partem para fazer a força necessária à concretização da promessa feita pelo rei, o narrador, por meio de uma irônica preterição, enumera os defeitos físicos e as mazelas próprias da maltratada figura do povo. É feita referência direta e crítica a uma tradição narrativa que não permitiu que esses defeitos fizessem parte da história e, conseqüentemente, da memória da narrativa do Portugal setecentista. Em tom ácido, o narrador ainda evoca o *status* de verdade comumente associado à historiografia, confrontando-o com os componentes estéticos e políticos que o condicionam.

O narrador de José Saramago, a partir da autorreflexão narrativa e da irônica enumeração dos defeitos que possuem os heróis que saem de Mafra, evoca e deteriora a dignidade almejada pela História. Peter Burke (2005), em *Testemunha Ocular*, afirma que, por influência de convenções literárias e por correção estética, a historiografia excluiu as referências a pessoas comuns. Os homens que partem de Mafra saem sem nenhuma vontade e sem nenhuma gana de viver tal empreitada. Esse sentimento é diverso dos que caracterizam tradicionalmente os heróis e as figuras régias. O tom não-heróico é, assim, assumido pelo narrador com o declarado intuito de provocar uma tradição narrativa e os seus interditos.

Não há, em *Memorial do Convento*, o filtro exercido pela presença do revisor Raimundo Silva, em *História do Cerco de Lisboa*. No romance de 1989, o narrador, de início, observa as tentações e as ações do protagonista diante do relato histográfico que deve revisar. Posteriormente, quando do “não” inserido, Raimundo Silva será acompanhado frente ao desafio que lhe é posto: escrever um romance em que os cruzados não tenham auxiliado os portugueses a conquistar Lisboa.

As funções de revisor, de leitor e de autor, angariadas pela personagem em seu percurso, são, em *História do Cerco*, as vias pelas quais se encenam as posturas crítica e reflexiva diante das narrativas ficcionais e historiográficas. As inserções metanarrativas, assim, desenvolvem-se a partir da exploração dos elementos que movimentam a diegese, já que Raimundo Silva, quando da elaboração de sua própria narrativa, depara-se com o exercício de refletir acerca de seu procedimento de escrita. Dessa forma, o embate entre o relato histórico e o literário encontra-se, em *História do Cerco de Lisboa*, ainda mais internalizado que em *Memorial do Convento*, uma vez que se



constitui o próprio dilema vivido pela personagem, agora consciente do roçar de limites entre essas duas formas narrativas.


A respeito da diferença na configuração da questão histórico-ficcional quando se analisa esses dois romances do primeiro ciclo saramaguiano, Ana Paula Arnaut (1996), em *Memorial do Convento: História, ficção e ideologia*, observa que:

O “Não” que Raimundo Silva enuncia na *História do Cerco de Lisboa* não aparece em *Memorial* de forma explícita e directamente aplicado a um determinado acontecimento, aparece, antes, de forma velada, aplicado a todo um contexto histórico e aos seus protagonistas oficiais. (ARNAUT, 1996, p. 59)

É possível afirmar que o procedimento adotado pelo narrador de *Memorial do Convento*, no que diz respeito à discussão histórico-ficcional, é assumido e exercitado pelo protagonista de *História do Cerco de Lisboa*. A tentação de subverter o discurso histórico, adicionando-lhe uma negação, acomete Raimundo Silva, que transcende a função e o papel de revisor e que se torna, posteriormente, o responsável pela elaboração de uma narrativa que se construa a partir dessa negação, justificando-a.

A perturbação de Raimundo Silva diante dos limites entre o historiográfico e o fictício transcende o universo dos textos revisados e ruma em direção à relação da personagem com os dados de sua realidade: a Lisboa em que se encontra residindo. Durante os diversos passeios realizados pela cidade, principalmente naqueles imediatamente posteriores à modificação da sentença histórica, a personagem encontra-se imersa em um tempo em que passado e presente não se distinguem. Tendo os cruzados negado auxílio aos portugueses, a Lisboa em que passeia Raimundo Silva continua moura. Isso afeta a própria identidade da personagem, que, por vezes, duvida se é sitiante ou sitiado, se está em espaço mouro ou português, em uma submersão radical do Eu no Outro. Esses não-limites, além da obrigação de construir, em forma de romance, um “sim” no lugar do “não”, impulsionarão a personagem quando da escrita da sua *História do Cerco*, sendo possível a Raimundo Silva, em procedimento semelhante ao narrador de *Memorial do Convento*, ver o passado com o olhar do hoje.

Imediatamente depois de ter feito a negação da sentença histórica, Raimundo Silva recebe outro livro para revisar e se sente aliviado, pois, desta feita, trata-se de um




romance, e não de um livro de História. A respeito da sensação da personagem diante do novo trabalho a ser revisado, o narrador afirma:

Afinal, é apenas um romance entre os romances, não tem que preocupar-se mais com introduzir nele o que nele já se encontra, porque livros destes, as ficções que contam, fazem-se, todos e todas, com uma continuada dúvida, com um afirmar reticente, sobretudo a inquietação de saber que nada é verdade e ser preciso fingir que o é, ao menos por um tempo, até não se poder resistir à evidência inapagável da mudança, então vai-se ao tempo que passou, que só ele é verdadeiramente tempo, e tenta-se reconstruir o momento, todo o romance é isso, desespero, intento frustrado de que o passado não seja coisa definitivamente perdida. Só não se acabou ainda de averiguar se é o romance que impede o homem de esquecer-se, ou se é a impossibilidade do esquecimento que o leva a escrever romances. (SARAMAGO, 2003, p. 50)

Apesar do inocente alívio do revisor Raimundo Silva diante da ficção, uma vez que não terá tentações de promover nela modificações e inserir negações, já que ali nada é verdade, o narrador evidenciará a inquietação da própria forma, que se estabelece em uma “continuada dúvida”, que é intento desesperado e, a priori, frustrado de um tempo que não pode ser resgatado.

Ao denunciar e colocar o romance como dúvida, o narrador provoca ironicamente o *status* de verdade e de oficialidade conferido à historiografia. Debate-se sugestivamente, por meio da análise da atitude intencionalmente ingênua da personagem, o posicionamento de ambas as formas narrativas, histórica e literária, que se propõem a livrar algo do esquecimento inevitável, uma vez que apenas o tempo que passou é considerado verdadeiramente tempo. Romance e texto histórico, assim, constituir-se-iam igualmente sobre a ausência, sobre as lacunas e as incoerências que minam a narrativa historiográfica em suas ambições de oficialidade, ao mesmo passo em que conferem ao romance a inquietação que o permite e que o mobiliza.

A paródica equiparação entre História e Literatura pretendida por *Memorial do Convento* dá lugar, em *História do Cerco de Lisboa*, a uma perspectiva mais problemática da relação e dos (não-)limites entre a narrativa histórica e a literária, entre vida e ficção. O próprio revisor chega a dizer, em diálogo com o autor do livro de História que revisará, que “tudo o que não for vida é literatura [...] a história sobretudo, sem querer ofender.” (SARAMAGO, 2003, p. 12). Por meio dessa afirmação, a personagem estabelece uma relação difusa entre História e Literatura, uma vez que não



as equipara pela manutenção de seus limites, mas coloca aquela indiferenciada desta. Dessa forma, o objetivo da narrativa histórica de reconstruir o passado por meio da exigência de um *vis-a-vis* se revela, já que vida não pode ser, como fruto de operações de invenção e de ficcionalização.


Em *O homem duplicado*, é possível afirmar que o jogo com os limites entre o Eu e Outro, entre o romance e uma tradição narrativa, histórica e/ou literária, é alçado ao nível metafórico dos conflitos que movem o enredo. O narrador fará reflexões a respeito desse caso ímpar e nunca antes registrado pela História, afirmando já ter existido, há muito tempo, em uma cidade já desaparecida, duas mulheres iguais. Essas mulheres, entretanto, não haviam sido contemporâneas, uma vez que, “quando a segunda veio ao mundo já se tinha perdido a lembrança da primeira.” (SARAMAGO, 2008, p. 29). A respeito do não registro do caso pela História, o narrador ainda afirma:

Não obstante a ausência absoluta de qualquer prova documental ou testemunhal, estamos em condições de afirmar e mesmo de jurar sob palavra de honra se necessário for, que tudo quanto declaramos, declaremos ou acaso venhamos a declarar como acontecido na cidade desaparecida, aconteceu mesmo. (SARAMAGO, 2008, p. 29)

O narrador relata que a inexistência de uma das mulheres quando a outra veio a existir e o desaparecimento da cidade teriam tornado impossível à História o relato de tal caso. As mesmas ausências, causadas pela morte de uma das mulheres e pelo posterior desaparecimento da cidade, que impossibilitaram à historiografia registrar esse acontecimento peculiar, permitem que a narrativa ficcional possa construir-se e afirmar-se como fato acontecido, sem os limites impostos pelas barreiras da oficialidade.

Referências diretas à tradição narrativa e aos seus meios de elaboração são feitas quando Tertuliano trava diálogo com leitoras de romances como Maria da Paz, mulher com quem se encontra envolvido, e com o seu colega professor de Matemática.

A situação do relacionamento de Maria da Paz com Tertuliano, que de início já não parece promissora, uma vez que o professor de História está absorto em seu marasmo, agrava-se quando o professor visualiza o seu sócia no filme e começa a assistir a outros vídeos da mesma produtora, com o objetivo de descobrir o nome do ator que lhe é idêntico. Maria da Paz surpreende Tertuliano ao apanhá-lo em casa e com um mau aspecto, já que o professor tirara o dia para assistir aos filmes em que poderiam




estar seu duplo. Após uma primeira troca de farpas, incitada por Maria, os dois se relacionam sexualmente, parecendo encontrar, por hora, uma conciliação. O trecho seguinte diz respeito à ligação feita por Tertuliano a Maria da Paz, no mesmo dia em que esta o visita. O professor decide ligar à mulher, não porque dela sinta falta, mas porque a ele ocorreu a ideia de remeter, em nome de Maria da Paz, carta à produtora para qual o seu duplo trabalha:

Já pensava que não me telefonarias, disse Maria da Paz, como vês, enganaste-te, aqui estou, O teu silêncio teria querido dizer que o dia de hoje não havia representado para ti o mesmo que para mim, O que tenha representado, representou para ambos, Mas talvez não da mesma maneira e nem pelas mesmas razões, Faltam-nos os instrumentos para medir essas diferenças, se as houve, Continuas a gostar de mim, Sim, continuo a gostar de ti, Não o expressas com muito entusiasmo, não fizeste mais que repetir as palavras que eu disse, Explica-me porque não deveriam elas servir-me a mim, se a ti te serviram, Porque ao serem repetidas perdem uma parte do poder de convencimento que teriam se tivessem sido ditas em primeiro lugar, Claro, palmas ao engenho e à subtileza da analista, Sabê-lo-ias também se te dedicasses mais à leitura de ficções, Como queres tu que me ponha a ler ficções, romances, contos, ou lá o que for, se para a História, que é o meu trabalho, não me chega o tempo [...]
(SARAMAGO, 2008, pp. 108-109)

Maria confere a insensibilidade do professor de História, que repete/copia/duplica as palavras ditas pela mulher, à falta de leitura dele no que diz respeito às ficções, caracterizando dessa forma a narrativa ficcional como meio de se exercitar as sutilezas da interpretação. Não é possível à objetividade de Tertuliano, herdada, ao que parece, do seu trabalho com a História, perceber os matizes das palavras empregadas por Maria da Paz, restando-lhe, desgastada e objetivamente, repeti-las/duplicá-las.

Em outro momento, quando em conversa com o professor de Matemática, Tertuliano também tem apontada pelo colega a sua falta de sensibilidade interpretativa com as palavras. Ao perceber que o professor de História anda psicologicamente instável após ter assistido ao filme indicado, o das Matemáticas afirma:

Você poderá dar-me as razões que quiser, mas a verdade é que desde que viu aquele filme não parece o mesmo, Que quer dizer com isso de não pareço o mesmo, perguntou Tertuliano Máximo Afonso, Nada senão o que disse, que o noto mudado, Sou a mesma pessoa, Não duvido, É verdade que ando algo apreensivo por conta de uns assuntos




de ordem sentimental que ultimamente se me complicaram, são coisas que podem suceder a qualquer, mas isso não significa que me tenha tornado outra pessoa, Nem eu o disse [...] Deveria lembrar-se que tenho andado com uma depressão, Ou marasmo, que era o outro nome que lhe dava, Exactamente, E que isso merece respeito, Respeito temno todo de mim, bem o sabe, mas não era dele que falávamos, Sou a mesma pessoa, Agora é você quem insiste, É certo [...], Claro, Mas isso não quer dizer que tenha mudado moral e fisicamente ao ponto de me parecer outra pessoa, Eu limitei-me a dizer que você não parecia o mesmo, não que parecesse outra pessoa, A diferença não é grande, A nossa colega de Literatura diria que é, pelo contrário, enorme, e ela entende dessas coisas, creio que em sutilezas e matizes a literatura é quase como a matemática, Já eu, pobre de mim, pertencço a área de História, onde os matizes e as sutilezas não existem, Existiriam se a História pudesse ser, digamos assim, o retrato da vida, Estou a estranhá-lo, não é próprio de si ser convencionalmente retórico, Tem toda razão, em tal caso a História não seria a vida, apenas um dos possíveis retratos dela, parecidos, sim, mas nunca iguais. (SARAMAGO, 2008, pp. 128-129)

Todo o diálogo se desenvolve pela incapacidade de Tertuliano, afetado em sua singularidade, de perceber as sutilezas entre não ser o Mesmo e ser Outro. O colega da Matemática recorre aos matizes da literatura, depois de se referir à figura da professora de Literatura, para explicar-lhe que mesmo os sinônimos, como as palavras “marasmo” e “depressão”, não são iguais, possuindo, cada um, a sua singularidade e a sua própria carga de sentidos, visto que à sua inércia Tertuliano preferia chamar de “marasmo” a dizer “depressão”.

O tema do diálogo ocorrido entre Raimundo Silva e o autor do livro de História, em que Raimundo afirma que tudo que não é vida é ficção, a História principalmente, é evocado nesse debate entre o professor de Matemática e o professor de História, com referência indireta à professora de Literatura. Tertuliano afirma que, por pertencer à História, não alcança, assim como esta disciplina, os matizes e as sutilezas das palavras. O professor de Matemática, ao conjugar sua lógica à retórica, complementa que por isso mesmo a História não consegue ser vida, sendo esta plena de suas sutilezas, mas apenas um “retrato possível” dela: “parecidos, sim, mas nunca iguais”. Não seria possível, dessa forma, que a História pudesse ser fidedigna ao acontecimento, sendo a recuperação deste inevitavelmente submetida a interpretações e a matizes.

Vários são os momentos em que o narrador utiliza-se das reflexões feitas por Tertuliano acerca da disciplina que leciona. No momento em que a personagem encontra-se lendo e avaliando as atividades feitas por seus alunos, corrigindo-as com




atenção, uma vez que eles podem atentar “perigosamente contra as verdades ensinadas” ou podem se permitir a “excessivas verdades de interpretação” (2008, p. 13), o narrador afirma que:

A História que Tertuliano Afonso tem a missão de ensinar é como um bonsai a que de vez em quando se aparam as raízes para que não cresça, uma miniatura infantil da gigantesca árvore dos lugares e do tempo, e de quanto neles vai sucedendo, olhamos, vemos a desigualdade de tamanho e por aí nos deixamos ficar, passamos por alto outras diferenças não menos notáveis, por exemplo, nenhuma ave, nenhum pássaro, nem sequer o diminuto beija-flor conseguiria fazer ninho nos ramos de um bonsai, e se é verdade que à pequena sombra deste, supondo-o provido de suficiente frondosidade, pode ir acoitar-se uma lagartixa, o mais certo é que ao réptil lhe fique a ponta do rabo de fora. A História que Tertuliano Máximo Afonso ensina, ele mesmo o reconhece e não se importará de confessar se lho perguntarem, tem uma enorme quantidade de rabos de fora, alguns ainda remexendo, outros já reduzidos a uma pele encarquilhada com uma carreirinha de vértebras soltas dentro. (SARAMAGO, 2008, p. 13)

A História ensinada por Tertuliano, dessa forma, seria seleção mínima e uma versão reduzida da imensa árvore constituída pelos lugares e pelos tempos de que trata, não podendo essa miniatura alcançar a totalidade dos elementos constituintes do curso da vida. O narrador ainda constata, aludindo ao que virá a ser a epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira*, o fato de que, mesmo quando olhamos e quando vemos a imensa diferença entre a vastidão dos acontecimentos e as limitações da disciplina, deixamos essa discrepância de lado. Deixa-se de lado também, segundo o narrador, a ausência de qualquer matiz ou de qualquer sutileza, das quais a vida e os acontecimentos devem estar plenos, uma vez que, visando à objetividade, a História se despoja desses artifícios. Mesmo os eventos dos quais a História se dedica a tratar não conseguem ser completamente abordados por ela, deixando sempre frestas, franjas ou falhas, que ainda reverberam, como o rabo vívido da lagartixa, ou na inércia do rabo encarquilhado, mas ainda cheio de vértebras.

Referências

ARNAUT, Ana Paula. *Memorial do Convento: História, Ficção e Ideologia*. Coimbra: Fora do Texto, 1996.



BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.

REIS, Carlos. “*Memorial do convento* ou a emergência da História”. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Coimbra, n. 18-20, fev. 1986, pp. 91-103.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *História do Cerco de Lisboa*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

_____. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Memorial do Convento*. 18. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

O LABIRINTO LISBOETA: REVISITANDO A CIDADE NO ROMANCE

HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA (1989), DE JOSÉ SARAMAGO

Ariane de Andrade da Silva (UERJ)¹
Cláudia Maria de Souza Amorim (UERJ)

Resumo: Este artigo propõe uma leitura do romance *História do cerco de Lisboa* (1989), de José Saramago, buscando analisar de que formas a cidade de Lisboa é revisitada. No romance, tentaremos destacar a existência de cercos amorosos, marcados, nomeadamente, pelas personagens Maria Sara e Raimundo Silva. Para tanto, acompanharemos tais personagens em suas deambulações pela cidade, num processo que transcende a Lisboa física e atual e alcança um percurso histórico e memorialístico. Finalmente, fomentaremos uma reflexão sobre como a cidade reconstruída/revida através da literatura.


Palavras-chave: Lisboa; Cidade; Memória; Cerco amoroso

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata. Uma descrição de Zaira como é atualmente deveria conter todo o passado de Zaira. Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras. (CALVINO, 1990, p.7)

Ler a cidade. Escrever a cidade. Em *As cidades invisíveis* (CALVINO, 1990), o imperador Kublai Khan, diante da impossibilidade de conhecer seu território por completo, delega a Marco Polo a missão de percorrer as cidades sob seu domínio e contar-lhe as suas impressões sobre cada uma. Assim, nessa obra, Ítalo Calvino traça o percurso de um viajante que guiado pelo desejo, ainda que de seu soberano, deambula e perde-se pelas cidades. Ao tentar perceber a essência dos lugares por onde passa, Marco Polo cria, com seus relatos de viagem, uma cartografia própria do espaço tornando-se, desse modo, leitor-escritor de cidades simbólicas, geometrizadas à mercê de sua apreensão.

De modo semelhante a Marco Polo, isto é, movidos pelo desejo, os personagens do romance *História do Cerco de Lisboa* (1989), de José Saramago, se propõem a reler

¹ Graduação, em modalidade sanduíche, em Letras-Literaturas, UFRRJ - UC (Universidade de Coimbra, Portugal). Mestranda em Literatura Portuguesa, UERJ. Contato: arianeandrade1991@yahoo.com.br




a cidade de Lisboa por diferentes caminhos. No romance, a cidade é apropriada por óticas que estão, sobretudo, interessadas em remontar, reconstruir Lisboa, motivadas por suas paixões, a partir de fragmentos de história e memória. Nesse sentido, o que este artigo propõe é uma leitura do romance de Saramago, buscando analisar de que formas a (re)leitura da cidade de Lisboa se submete à deambulação de personagens pelos variados caminhos que traçam.

Na narrativa, Lisboa transforma-se em um corpo convidativo, que se quer explorado, em que os labirintos de Lisboa, são a metáfora de uma cidade-escrita enviesada, em que Saramago, através da ficcionalização e subversão de discursos tradicionais portugueses, guia o leitor a um determinado momento histórico. Dessa forma, afirma-se que a narrativa demonstra que "ler a cidade consiste não em reproduzir o visível, mas torná-la visível" (GOMES, 1994, p.34) e, desse modo, o leitor-espectador viaja ao lado de personagens que flanam por uma Lisboa histórica, labiríntica e fragmentada. Em concomitância, nessa análise, busca-se destacar a existência de cercos amorosos, marcados, nomeadamente, pelas personagens Maria Sara e Raimundo Silva. Para tanto, acompanharemos tais personagens em suas deambulações pela cidade, num processo que transcende a Lisboa física, vemos a construção de uma cidade-escrita em palimpsesto, pois, ao percorrer a história, sobressalta-se uma cidade em camadas, fundida entre passado e presente e, finalmente, relida, por um olhar memorialístico enamorado.

Lisboa outra, infinitamente: *História do Cerco de Lisboa* (1989), de José Saramago

(...) é evidente que acabou de tomar uma decisão, e que má ela foi, com a mão firme segura a esferográfica e acrescenta uma palavra à página, uma palavra que o historiador não escreveu, quem em nome da verdade histórica não poderia ter escrito nunca, a palavra Não, agora o que o livro passou a dizer foi que os cruzados Não auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa, assim está escrito e portanto assim passou a ser verdade(...).
(SARAMAGO, 1989, p. 44)


Iniciada com uma discussão entre um autor e um revisor, é no surpreendente gesto do personagem Raimundo Silva, que o enredo da obra *História do Cerco de Lisboa* (1989), de José Saramago ganha outra tonalidade. Na narrativa, a proposta de revisão do



discurso histórico, alçada por Saramago, consubstancia-se no ato de negação dos fatos elencado pelo personagem-protagonista Raimundo Silva, que fica estupefato diante do que considera um disparate, o fato de que "*em quatrocentas e trinta e sete páginas não se encontra um fato novo, uma interpretação polêmica, um documento inédito, sequer uma releitura. Apenas mais uma repetição das mil vezes contadas e exaustas histórias do cerco*" (SARAMAGO, 1989, p. 35). Assim, ao inserir um "Não" na narrativa de um outro alguém, o revisor Raimundo Silva torna-se autor de um texto subversivo, que propõe a reescrita do episódio do cerco de Lisboa sob uma perspectiva que indica a negação de ajuda aos portugueses, por parte dos cruzados. Nesse sentido, tal ação se mostra, também, responsável por uma inicial mudança de comportamento do próprio personagem, mas, por enquanto, como afirma o peculiar narrador,

deixemos pois tranquilo este homem ainda não de todo preparado para ver, ele que de rever tem profissão, e que só ocasionalmente, por passageiro distúrbio psicológico, repara, e busquemos-lhe alguém que, não tanto por méritos próprios, aliás sempre discutíveis, como por uma espécie de predestinação adequada, possa tomar o seu lugar no relato naturalmente, tão naturalmente que depois venha a dizer-se, como se diz de uma evidência de coincidentes, que nasceram um para o outro. Porém, não é fácil. Uma coisa é tomar um homem e levá-lo a uma multidão, como em outros casos se assistiu, outra é buscar na multidão um homem e, não mais que por vê-lo, dizer, *É este.*" (SARAMAGO, 1989, p. 166)

Desse modo, na narrativa "*escrever não é outra tentativa de destruição mas antes a tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro (...)*"(SARAMAGO, 1985 in ARNAUT, 2008, p.59). Tal reconstrução conta com o olhar atento de um revisor-autor pronto para perambular pela "*Lissibona moura*" em busca de respostas, com o objetivo de "*(...) ver a cidade, Raimundo Silva quer ver a cidade, ainda não sabe para quê.*" (SARAMAGO, 1989, p.120). Nesse processo, o personagem, alguém ainda no processo de descobrir "*a diferença entre olhar e ver e entre ver e reparar.*" (SARAMAGO, 1989, p. 276), desmonta a cidade de Lisboa pedaço por pedaço e procura reconstruí-la numa




perspectiva outra. Assim, Raimundo Silva se transforma num homem em meio a multidões (BENJAMIN, 1991, p.45) que, ao flunar pelas ruas lisboetas, lê a cidade e a transforma em texto. Desse modo, remonta o flâneur benjaminiano, isto é, aquele cidadão do mundo que necessita de "espaço livre e não quer perder sua privacidade. Ocioso, caminha como uma personalidade (...)" (BENJAMIN, 1991, p.50). Assim,

se o flâneur se torna sem querer detetive, socialmente a transformação lhe assenta muito bem, pois justifica a sua ociosidade. Sua indolência é apenas aparente. Nela se esconde a vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor. Assim, o detetive vê abrirem-se à sua auto-estima vastos domínios. Desenvolve formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade grande. Capta as coisas em pleno vôo, podendo assim imaginar-se próximo ao artista. (BENJAMIN, 1991, p.38)

Nesse percurso de redescoberta de Lisboa - e de si, deambulando pelas camadas superpostas da cidade, Raimundo Silva se apaixona pela Dra. Maria Sara, a quem conhece no momento em que está a ser confrontado pelo supervisor Costa sobre o "não" inserido no texto da História do Cerco. O ato de rebeldia de Raimundo Silva desperta o interesse de Maria Sara, assim, ela será, principalmente, a responsável por instigar a curiosidade do revisor pela reescrita da cidade. Convencido a compor uma nova História do Cerco, Raimundo Silva cria personagens que se confundem com sua própria realidade - "*Como te chamas, perguntou Raimundo Silva a Ouroana, e ela respondeu, Maria Sara.*" (SARAMAGO, 1989, p. 265).

Nesse sentido, é possível perceber que a narrativa criada pelo revisor o liberta, ao dar a sua vida um novo propósito e por apresentar a si o amor. Aqui, ao lado do cerco histórico, outro cerco se forma, a saber, o amoroso, metaforizado tanto pelo real enlace de Maria Sara e Raimundo Silva, quanto por Ouroana e Mogueime, personagens da história criada pelo revisor e que surgem como extensão metonímica de sua relação com a Dra. Maria Sara. Assim, repare-se que o discurso amoroso também constrói um cerco dentro da narrativa, que é transposto quando, a partir da escrita, surge o enlace do casal, nesse sentido, pois "*(...) cada um de nós cerca o outro e é cercado por ele, queremos*




deitar abaixo os muros do outro e continuar com os nossos, o amor será não haver mais barreiras, o amor é o fim do cerco." (SARAMAGO, 1989, p. 301)

Assim, o que se percebe nesse entrelaçar de narrativas e de tempos, como afirma Renato Cordeiro Gomes, é que *"as experiências, ou melhor, as vivências do eu consistem numa sequência de rupturas e descontinuidades. O olho não mais sociável constata as diferenças e põe em dúvida a fusão com a cidade"* (GOMES, 1994, p.31). A revisitação da cidade de Lisboa, já agora, torna-se um projeto guiado não só pelo interesse em romper o cerco histórico, mas sobretudo por uma perspectiva amorosa. A cidade se desmonta, nesse sentido, diante dos olhos do leitor, para ser reconstruída a mercê do desejo, afinal, *"entre cada noção e cada ponto do itinerário pode-se estabelecer uma relação de afinidades ou de contrastes que sirva de evocação à memória."* (CALVINO, 1991, pp.9-10). Desse modo, Maria Sara e Raimundo Silva flanam pela Lisboa atual em busca de uma cidade anterior, cuja a composição o revisor deseja remontar, portanto, *"cidade e escrita [estão] indissoluvelmente ligadas"* (GOMES, 1994, p.23). Assim, atravessados por um romance citadino, é interessante notar como Raimundo Silva se transforma, tal como a obra que cria, através do rompimento dos cercos que ele próprio havia criado em volta de si. Repare-se:

Até breve, Raimundo, Não se demore, Que vai fazer quando desligarmos, Acampar em frente da Porta de Ferro e rezar à Virgem Santíssima para que os mouros não tenham a ideia de nos atacarem pela calada da noite, Está com medo, Tremo de pavor, Tanto, Antes de vir para esta guerra, eu era apenas um revisor sem outros maiores cuidados que traçar corretamente um deletur para explicá-lo ao autor, Parece que há interferências na linha, O que se houve são os gritos dos mouros, ameaçando lá nas ameias, Tenhas cuidado consigo, Não vim de tão longe para morrer diante dos muros de Lisboa. (SARAMAGO, 1989, p. 223)

Nesse sentido, o livro se configura como um registro da cidade de Lisboa, em que *"a cidade construída pelo discurso possibilita visões diversas, leituras e interpretações que dependem do leitor"* (GOMES, 1994, p.23), ou ainda, como uma forma de "ver a



cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de experiências humanas" (GOMES, 1994, p.24). Desse modo, e nas palavras de Renato Cordeiro Gomes (1994, p.24), a "cidade torna-se um labirinto de ruas feitas de textos". Aqui, "é como se a cidade fosse um imenso alfabeto, com o qual se montam e desmontam palavras e frases. É esta dimensão que permite que o próprio espaço da cidade se encarregue de contar sua história." (ROLNIK, 1988, p.18).

A partir de um percurso enviesado pelos labirintos de Lisboa, vemos a construção de uma cidade-escrita em palimpsesto, pois, ao percorrer a história, sobressalta-se uma cidade em camadas, fundida entre passado e presente e, finalmente, relida, por um olhar enamorado. Nesse sentido, é possível perceber que Raimundo Silva relê e ressignifica a cidade e, ao mesmo tempo, reescreve a si em uma narrativa que olha, ao passo que percebe algo de inquietante num passado distante; vê, a medida em que toma para si o propósito de deambular pela cidade, descortinar seus segredos e reformular sua composição; e, sobretudo, repara, pois rompe os cercos, da História, da escrita e do amor, permitindo a reconstrução da cidade e de si.

Referências Bibliográficas

ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Coimbra: Edições 70, 2008.


_____. *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo. Fios de Ariadne, Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002, pp.198-218.

AZEVEDO, Ricardo Marques. *Metrópole: Abstração*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. 2ª ed. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.



GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*.

Prefácio de Eneida Maria de Souza. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1994.

PINHEIRO, Magda. *Biografia de Lisboa*. 4ªed. Lisboa: Esfera dos Livros, 2012.

ROLNIK, Raquel. *O que é a cidade?*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*. Lisboa: Editora Caminho, 1989

A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM ANTONIO GONÇALVES DIAS NO ROMANCE *DIAS E DIAS*, DE ANA MIRANDA: UM DIÁLOGO ENTRE A FICÇÃO E A HISTÓRIA

Édila de Cássia Souza Santana (UFMS/CTL)¹

RESUMO: A configuração de uma personagem em uma narrativa ficcional reúne em si importantes elementos à construção de sentido do enredo narrativo. A personagem Antonio Gonçalves Dias no romance histórico *Dias e Dias* (2002), de Ana Miranda exerce significativo valor na realização do enredo e concepção de sentidos. Dessa forma, a proposta desse trabalho é analisar como ocorre a configuração da personagem em questão, no que compreende a sua construção ficcional e significação, tendo em vista a sua relação com o passado histórico do nosso país. Analisaremos também a relação literatura e história no que permite aproximações e diferenças que interagem nos efeitos de sentidos do romance.

Palavras-chave: Personagem; Antonio Gonçalves Dias; História; Ficção.

Introdução

O romance *Dias e Dias* (2002) da escritora cearense Ana Miranda, por meio da combinação de história e ficção presente no enredo, narra a vida do poeta romântico Antônio Gonçalves Dias, revelando detalhes pessoais de sua vida e os meandros do século XIX no Brasil. A narrativa tece, ao representar a vida do poeta, os costumes provincianos no interior do Brasil durante o século XIX, a descoberta da cultura indígena, a Revolta da Balaiada, ocorrida no Maranhão, a luta pela afirmação da identidade brasileira, a beleza da poesia e os mistérios da sensibilidade poética de Gonçalves Dias.

Ana Miranda² tem se destacado no exercício de sua ficção pela produção de narrativas que mesclam o discurso da ficção e o discurso histórico, denominado pelos críticos de romances históricos. Em muitas de suas narrativas, a autora representa a vida de alguns romancistas e poetas brasileiros numa relação não apenas com a história da Literatura Brasileira, mas também com a História do Brasil. Essas relações são pensadas e construídas de forma a abarcar o entrelaçamento de vários indivíduos, em um processo de relação de um ser com o (s) outro (s), bem como com o contexto em que estes estão inseridos.

A relação que permite tal abordagem discursiva representa uma forma da narrativa literária questionar valores, pensando por si e em si mesma, não procurando por uma verdade, porém por uma infinidade de leituras e de questionamentos. Nesse movimento, compreender a relação possível entre literatura e história é ponte necessária ao exercício analítico. Tal relação preenche um espaço inesgotável de discussões desde Aristóteles,

¹ Doutoranda em Letras na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

² Ana Maria Nóbrega Miranda nasceu em Fortaleza em 1951. É uma atriz, poetisa e romancista brasileira.

que afirmou em sua *Poética* “ não é tarefa do poeta dizer o que aconteceu, mas o que poderia acontecer” (ARISTÓTELES, 2001, p. 252) e insere uma série de indagações em função dos mecanismos que envolvem cada um desses campos discursivos que ora se aproxima, ora se distancia.

O mais importante a considerar sobre tal relação é a possibilidade de novas abordagens e espaços propiciadores de representações que permitem compreender o homem nos seus diversos estágios na humanidade. O diálogo possível entre duas áreas distintas pelos seus campos de atuação, pela forma de falar da humanidade - a história no campo do factual, a literatura no campo do ficcional – acontece pelo registro que ambas fazem da vida humana. O homem é o objeto principal das duas. E por extensão o mundo representado em um movimento que atribui sentidos a representação da vida social, representações coletivas e individuais.

Pensado nessa intersecção, Linda Hutcheon criou o termo “metaficção historiográfica” que “[...] pode ser vista como um texto que se apropria de acontecimentos e personagens históricos, incorporando história e ficção” (HUTCHEON, 1991, p. 21) e uma possibilidade de leitura que pode questionar valores, pensando por si e em si mesma, como já citado anteriormente. O exercício crítico existente nessa relação permite representar homens que vivenciaram épocas e situações importantes e assim uma possibilidade de compreensão do passado e conseqüentemente do presente e do futuro.

A proposta desse trabalho compreende uma possibilidade ao redor do tema, tendo em vista a forma como o romance foi construído. A narrativa propõe uma reescrita da memória nacional através da historiografia literária em torno da vida e obra do escritor Gonçalves Dias, reinterpretando fatos que possibilitam uma reflexão acerca da identidade cultural brasileira. A relação entre ficção e história existente no romance, permite o diálogo com fatos importantes da vida do escritor e do país, que influenciam na construção de sentido do romance pelo resgate que faz.

Ana Miranda tece a representação de Gonçalves Dias no romance, por meio do ponto de vista da personagem Feliciano - jovem apaixonada desde adolescente pelo poeta. Assim, Feliciano narra a sua história como também a história do poeta, traçando o perfil do mesmo de acordo com a sua perspectiva ou ponto de vista. É possível perceber que a presença do poeta é revelada nos sentimentos - amor platônico cultivado por Feliciano. A voz que fala no romance é dela. Portanto, na medida que fala do poeta e do seu tempo, fala de si mesma, tornando assim protagonista do seu próprio tempo.

O romance, portanto, é narrado em 1ª pessoa pela voz da personagem Feliciano, que através de suas lembranças narra a história. E pelo fio de sua memória que ela constrói o caminho que representa vida e obra do poeta, o contexto social e político que está inserida, como também a sua própria vida. A personagem do poeta, a sua representação obedece ao olhar, mais exatamente a memória da narradora.

No que compreende a essa caracterização, a focalização também é da personagem Feliciano. Assim temos, de acordo com Gerard Genette (1995), um narrador autodiegético, que conta sua própria história - a voz que relata a diegese. Quanto ao nível narrativo é intradiegético, está dentro da própria diegese com focalização interna. É através dele que vemos a sua e toda a história narrada. Por meio do seu ponto de vista, o leitor conhece os espaços e as personagens que são pouco a pouco apresentadas.

Para Bakhtin (2010), “a maneira de falar do outro é usada pelo autor como ponto de vista, como posição de que este necessita para conduzir sua narração” (p.218). É possível perceber isso em *Dias e Dias*, uma vez que a narradora fala sobre o poeta Gonçalves Dias como necessidade para falar de si, como também para dar substância a narrativa. Assim, entendemos que o romance em questão, gira em torno do personagem Antonio Gonçalves Dias, ele é a posição que o narrador necessita para construir seu discurso, tornando assim o principal articulador da estrutura do romance. Dessa forma, a narração em primeira pessoa funciona não apenas como uma “maneira individual e típica de pensar, viver, falar, mas acima de tudo a maneira de ver e representar”. (MIRANDA, 2010, p.218). O ponto de vista da personagem que narra expressa não apenas a sua história vazada pela sua forma de viver, como também, a forma como enxerga o mundo a sua volta, como enxerga o outro e consequentemente como o representa.

A narrativa inicia com Feliciano no porto, onde a mesma espera a chegada do navio *Ville de Boulogne* que traz o poeta. Por esse instante, o período de tempo que compreende a espera do navio, toda a narrativa acontece. Feliciano enquanto aguarda o navio rememora toda a sua vida e a do poeta.

Logo que soube da chegada de Antonio no dia 3 de novembro, no Ville de Boulogne, viajei para São Luís e aqui estou, esperando no embarcadouro a chegada do velho brigue francês que partiu do Le Havre, e há dias e dias sinto o meu coração como um sabiá na gaiola com a porta aberta, tenho vontade de girar, girar até ficar tonta e cair no chão, como eu fazia quando era menina. Trago nas minhas mãos os versos que Antônio escreveu para meus olhos, quantos anos, mesmo, tínhamos? eu doze, e ele treze, pois isso se deu em 1836. A poesia fala em olhos verdes, e naquele momento, quando a li pela primeira vez, acreditei que fossem os meus olhos, mas meus olhos não chegam a ser

verdes, têm mais a cor da folha quase seca da palmeira, ou talvez a cor da água da baía de São Marcos, uma água suja de lama e amarela dos moventes baixios, revolvida pelas dimensões da lua, pelo percorrer incessante dos saveiros de pesca, esta água que agora vejo ao sol da manhã. (MIRANDA, 2010, p.14)

No romance, a paixão que a narradora nutre pelo poeta é bastante alimentada pelo poema que a mesma acredita ter sido feito para ela. Assim, os versos sobre os olhos verdes, além de funcionar como elemento que desperta a memória da personagem, que faz a narrativa recuar no tempo, “Trago nas minhas mãos os versos que Antônio escreveu para meus olhos”. (MIRANDA, 2010, p.14) é também o motivo que deu início a paixão de Feliciano pelo poeta. Embora não tenha olhos verdes, ela tenta se convencer da aproximação entre a cor real dos seus olhos – cor da folha quase seca da palmeira- com o verde que o poema faz alusão.

A narrativa se apresenta pelas analepses, “[...] movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação e mesmo, em alguns casos, anteriores ao seu início”. (REIS; LOPES, 1989, p. 230). O enredo é articulado por meio das memórias de Feliciano, no ponto que compreende a ida de Feliciano para o porto a espera pelo navio que chegaria o poeta. É por meio das analepses que o discurso do narrador firma-se e constrói a narrativa.

Como já mencionado, a espera se prolonga e Feliciano rememora fatos do seu passado a partir da vida do poeta Gonçalves Dias. Feliciano termina o relato de suas memórias ainda na espera do poeta,

Sinto saudade de Agapito, de papai, de Natalícia, de Adelino, que dia é hoje, mesmo? 3 de novembro, oh que calor aqui neste cais onde espero por Antonio, por que ele está demorando tanto? (...) A vila aos poucos se recolhe, aos poucos o cais vai ficando deserto, as carroças vão embora, os vendedores desaparecem. (...) (p. 100)

Nossos bosques têm mais flores, nossas vidas mais amores, decido ir embora, escuto o som do bandolim do professor Adelino, fecho os olhos e escuto, com a sensação de que é apenas o som do vento nos mastros dos barcos, sinto assim como um raio me partir ao meio e então nesse instante meu coração começa a bater de um jeito como nunca batera antes. (MIRANDA, 2010, p. 101)

No dia seguinte, a notícia que a barca francesa *Ville de Boulogne*, que trazia Antonio Gonçalves Dias a bordo, naufragara nos baixios Atins nas imediações do farol do Itacolomy se espalha findando a narrativa. “Como viajava doente, sem forças para sair de seu camarote, num estado desesperador, sem poder falar, alimentando-se apenas de água

com açúcar, Gonçalves Dias foi abandonado pela tripulação. Seu corpo nunca foi encontrado, provavelmente devorado por tubarões. ” (MIRANDA, 2010, p. 103)

A posição que a diegese é narrada permite ao leitor conhecer sobre a vida do poeta até a sua morte, visto que a narrativa sobre o mesmo, como já mencionado aqui, se dá pela memória de Feliciano que capta instantes da vida de Antonio até aquele momento, dia 3 de novembro de 1864, dia do naufrágio que o poeta morre. Assim, por meio da personagem narradora temos acesso a uma espécie de biografia do poeta, no que compreende sua vida e obra.

Antônio Gonçalves Dias: a personagem

No que compreende ao estudo das personagens, Reis e Lopes consideram a personagem uma categoria fundamental da narrativa.

A personagem evidencia a sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes expressivos. Na narrativa literária (da epopéia ao romance e do conto ao romance cor-de-rosa), no cinema, na história em quadrinhos, no folhetim radiofônico ou na telenovela, a personagem revela-se, não raro, o eixo em torno do qual gira a ação em função do qual se organiza a economia da narrativa. (REIS; LOPES, 1989, p. 215).

A personagem é a posição que converge toda a abordagem sociocultural e política representativa no enredo. A narrativa se sustenta por meio dela, uma vez que nela reside a dinâmica da mesma. Essa ideia é intensificada no texto *A Personagem de Ficção*, “[...] é a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza. ” (CANDIDO, 2002, p.21). A personagem funciona como um elo que sustenta o discurso ficcional da narrativa, transpondo para ela a voz do autor que aborda de maneira significativa as observações e as virtudes experimentadas e assim definidas, a fim de serem projetadas no discurso por meio das personagens. Daí percebemos o domínio que a personagem desempenha em uma narrativa, como isso se configura e o sentido que esse discurso tem para os leitores.

Na representação do personagem de Antonio Gonçalves Dias, Ana Miranda articula os dados biográficos do poeta – da historiografia literária- com a vida criada pela personagem Feliciano, de forma que a vida do poeta inventado, da personagem no romance reflete a vida do poeta biográfico.

A narrativa traz aspectos discutidos por Candido no que toca a relação da personagem fictícia com seres reais, “. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada

através da personagem, que é a concretização deste. (CANDIDO, 2002, p. 24), possibilitando aos leitores a compreensão de características que aproximam da realidade.

No que toca a personalidade de Antonio Gonçalves Dias da historiografia literária, sabemos que este foi um grande expoente do cenário literário nacional, no que compreende a sua posição de poeta romântico famoso pelo poema *Canção do exílio*, um dos mais conhecidos de nossa literatura. Nasceu no dia 1º de agosto de 1823, no sítio Boa Vista - Caxias e faleceu em 3 de novembro de 1864 em um naufrágio do navio *Ville Bologna*, próximo à região do baixo de Atins, na baía de Cumã.

O poeta ficcionalizado por Ana Miranda nos é apresentado por um narrador que, por meio de suas memórias articuladas no seu discurso, representa a vida de Antonio Gonçalves Dias, o poeta e o homem do seu tempo, bem como sua visão de mundo e seus conflitos interiores, no que toca principalmente a sua origem.

No romance, além do contato que Feliciano tem como o poeta que iniciou em 1836, quando Antonio contava 13 anos e a narradora 12, ela acaba conhecendo bastante a respeito do mesmo através de sua amiga e prima Maria Luíza, esposa de Alexandre Teófilo, amigo e confidente do poeta. Isso justifica o seu discurso, pois mesmo o poeta distante da narradora ela tem conhecimentos a respeito de sua vida.

[...] diz Maria Luíza, que o conhece melhor do que eu, ao menos ela acha assim, e quando Maria Luíza diz algo sobre Antonio é preciso se levar em conta porque ela lê as cartas que Antonio escreve para Alexandre Teófilo que é com certeza o melhor amigo de Antonio e seu confidente, Maria Luíza até mesmo mostra-me as cartas de Antonio a Alexandre Teófilo, e essas cartas são verdadeiros relatórios da vida de Antonio, muito sinceros, os homens costumam abrir seu coração aos outros homens de uma forma como nunca o fazem para as mulheres, e Antonio confessa a Alexandre Teófilo coisas que jamais confessaria a outra pessoa, como: É preciso amar a muitas para não doudejar por nenhuma, falando das mulheres [...] (MIRANDA, 2010, p.15)

Ora pelo relato da amiga, ora através das próprias cartas do poeta que ela lê, Feliciano conhece sobre o poeta, pois acompanha secretamente a vida do mesmo, e na medida que rememora isso vai revelando aos leitores.

Quanto a sua qualidade de poeta, a personagem Antonio Gonçalves Dias desde menino já era inspirado. Os versos sobre *Olhos Verdes* foram escritos antes de ser matriculado no curso do professor Sabino, com quem começou a estudar latim, filosofia e francês. “Ele nasceu poeta, ou talvez tenha se tornado poeta quando leu os primeiros livros de poesia e sentiu-se tocado por aquela expressão de mundos sensíveis, como sua

alma era tanto, alma desfeita em lágrimas nas flores das bananeiras, desfeita em orvalho sobre as nossas relvas ” (MIRANDA, 2010, p. 22). Havia no mesmo algo que o levava para outros reinos ou uma ânsia pela mudança. A narradora afirma que via nos olhos do poeta o quanto sua imaginação era solta e ao mesmo tempo melancólica, como se estivesse insatisfeito com que o via ao seu redor. Aos poucos com as leituras feitas, o poeta foi se tornando inquieto, “ele virou um menino cada vez mais insatisfeito a esperar que a vida se passasse como num romance” (MIRANDA, 2010, p. 22).

É visível assim, o impasse criado em relação as suas leituras que tanto o prendia pela sua paixão, pelos seus sentimentos arrebatados, com a sua realidade. O homem se tornava inapto a vida comum, uma vez que a realidade que ele estava inserido não correspondia a vida que a sua imaginação cultuava. O romance aos poucos vai mostrando o que afligia o poeta tornando as vezes amargo.

Gonçalves Dias morava com o seu pai João Manuel e D. Adelaide, que na verdade não era sua mãe. Ele era filho de uma negra, ou uma mestiça de africano com índio, uma negra que vivia com o seu pai na rua do Cisco como amásia, e que ele despachou para casar com dona Adelaide. “O pai separou-se da negra para casar com dona Adelaide, mandou a negra embora da casa, ela arrumou a trouxa com suas poucas coisas e foi embora” (MIRANDA, 2010, p.40).

Por conta disso, Gonçalves Dias era ofendido pelos colegas “como filho de português, filho espúrio, mestiço” (MIRANDA, 2010, p. 24). Por isso, muitas vezes tinha que lutar de murros para defender sua mãe negra. Apesar disso, “Antonio era um menino compenetrado, estudioso, orgulhoso, o melhor para trepar nas árvores, para fazer armadilhas e passarilhar, o mais rápido para nadar no lago, bom de luta” (MIRANDA, 2010, p. 24).

A sua situação na casa também não era tão satisfatória. D. Adelaide era uma mulher seca e calada, logo tratou de ter filhos legítimos. “Tudo isso foi uma triste prova para um menino sensível, acho que por isso Antonio ficou melancólico e refugiou-se na poesia ” (MIRANDA, 2010, p.40). Porém, se isso provocou no poeta tal ressentimento, foi atenuado pelo seu temperamento e pela certeza que muito cedo teve do próprio valor.

Caxias é representado como o lugar dos negros escravos e índios que sempre iam a vila negociar. “Eram robustos, altos e andavam com desembaraço, falavam algumas das nossas palavras portuguesas e sorriam com seus pequenos olhos” (MIRANDA, 2010, p.24). Desse contato com a cultura indígena, como também da sua relação por parte da

mãe, Gonçalves Dias escreve *I-Juca Pirama*, poema que revela muito desse povo, bem como seus sentimentos.

Só descobri que eram belos os índios, seus adornos, seus costumes, quando li as composições de Antonio, “I-Juca-Pirama”, “Leito de folhas verdes”, “Marabá”, tão encantadoramente líricas, que falam no índio gentil, nos moços inquietos enamorados da festa, índios que às vezes são rudos e severos mas atendem meigos à voz do cantor, aprendi que mesmo o sacrifício da morte e do canibalismo é, Deus me perdoe, uma insígnia d’honra, percebi que eles sofrem, se enternecem, sentem fome, choram, receiam morrer, perdem-se nas matas, tateiam as trevas da noite lúgubre e medonha, são como nós, só que mais bravos, entendi a nobreza que existe na guerra das tribos, nas suas façanhas de bravos, no canto da flecha, e nas raivas sagradas. (MIRANDA, 2010, p. 28)

O poema, de acordo com a própria narradora, representa uma face dos índios que ela e por extensão a sociedade não via. Eram vistos como selvagens, animais, por isso eram segregados na sociedade. A narradora afirma que por medo alguns moradores agradavam os índios, “Para agradar aos índios, para que eles não sentissem atizados seus instintos guerreiros, as famílias da vila lhes davam de presente panos coloridos, roupas velhas, contas, farinha, tabaco, cachaça” (MIRANDA, 2010, p.24). A leitura do poema possibilitou ver os índios como seres que possui sentimentos, que sofrem, que choram e tem honra, portanto humanos. Eram iguais a todos que ali viviam, porém, com mais garra.

A presença indígena marcou bastante as lembranças de Gonçalves Dias, muitos dos seus versos são indianistas. O poeta criou inclusive um “dicionário da língua dos índios onde aprendi umas palavras, como apyri, que significa junto de mim, avará, que é raposa, japi apixabá, que é pedrada, nheéng que é falar e nheén-nheéng que é fazer discurso, e outras que esqueci” (MIRANDA, 2010, p.29).

Quando Antonio foi trabalhar no armazém da família ele continuou com o seu fascínio pela leitura e principalmente pela poesia, “sobre os números ele preparava sua poesia entregando-se a impressões momentâneas e aprendendo a ler em sua própria alma, a reduzir à linguagem harmoniosa e cadente o pensamento que lhe vinha de improviso” (MIRANDA, 2010, p.46). O pai entendeu o espírito do filho, seu amor por aprender as coisas, sua dedicação às leituras e o tirou do balcão para que ele fosse estudar com o professor Sabino. Logo em seguida, o pai de Antonio decidiu o levar para Coimbra, onde deveria completar seus estudos e “livrar-se do provincianismo, das coisas pequenas, da vida deslembada, da acre amargura em seu coração cinzento, das represas em seu estudo, e até mesmo de um casamento inferior” (MIRANDA, 2010, p.77).

Por conta da rebelião em Caxias no ano de 38, ou 39, que ganhou o nome de *Balaiada* por causa do Balaio, apelido do Manuel dos Anjos, um cesteiro que fazia balaios bem bonitos de fibras, a casa de dona Adelaide, madrasta de Antonio e na época já viúva fechou de tantos prejuízos. Os balaios, sabendo que ela era viúva de português, invadiu o armazém, quebrou o balcão, “livro de escrituração rasgado, os sacos de mantimento rasgados, feijão verde para todo lado, milho espalhado, uma sujeira horrível, e ameaçaram atear fogo na casa, dona Adelaide sofreu muito, pobre viúva com crianças para cuidar, mais um meio-filho para sustentar em Coimbra” (MIRANDA, 2010, p.95). Por conta disso, escreve uma carta a Antonio mandando deixar os estudos.

Contraopondo ao desejo de D. Adelaide Antonio continua os estudos com a ajuda dos amigos. Época bastante difícil para o poeta, pois não tinha mais recursos financeiros para se manter, muito menos para viajar para o seu país nas férias, tendo que ficar sozinho em Coimbra enquanto seus amigos viajavam. É em Coimbra que Antonio dá início a sua vida ativa de poeta pelos versos “*Entusiasmo ardente me arrebatou, eleva-se o meu estro e a minha lira*” (MIRANDA, 2010, p.100). O contato com escritores como Almeida Garret, Alexandre Herculano e Castilho serviu também para intensificar e consolidar sua veia poética.

De volta a Caxias, Antonio continua escrevendo poesias e recitando nos saraus e em comemorações afins. Em 45 conheceu Ana Amélia, menina ainda de 14 anos, pela qual se apaixona e é correspondido. Tal paixão foi ingrediente para muitos versos do poeta.⁵ “Para Ana Amélia ele escreveu três ou quatro de suas mais belas “poesias fugitivas”, chamando a sua amada de leviana” (MIRANDA, 2010, p.109).

És engraçada e formosa como a rosa, como a rosa em mês d’Abril, és como a nuvem doirada, deslizada, deslizada em céus d’anil, tu és vária e melindrosa qual formosa borboleta num jardim que as flores todas afaga, e divaga em devaneio sem fim, és pura, como uma estrela doce e bela que treme incerta no mar, mostras nos olhos tua alma terna e calma, como a luz d’almo luar, tuas formas tão donosas, tão airosas, formas da terra não são, pareces anjo formoso, vaporoso, vindo da etérea mansão, assim, beijar-te receio, contra o seio eu tremo de te apertar, pois me parece que um beijo é sobejo para o teu corpo quebrar³. (MIRANDA, 2010, p.110)

Teria continuado a escrever versos nessa linha se não fosse rejeitado pela família da noiva. Por ser mestiço, “dona Lourença Francisca, mesmo tratando o poeta com

³ O itálico é da grafia do próprio romance.

bastante consideração e condescendência, tinha desprezo pelos mestiços bastardos” (MIRANDA, 2010, p.129). Ana Amélia passa, a partir de então, a ser a musa que inspira versos de um amor impossível, uma vez que o poeta carregou para sempre a sua paixão por ela, conforme expressa nos versos de “Ainda uma vez — Adeus!”, que escreveu para ela quando a reencontrou “*Enfim te vejo, enfim posso, curvado a teus pés, dizer-te, que não cessei de querer-te, pesar de quanto sofri. Muito penei!*” (MIRANDA, 2010, p. 169).

Curioso notar que a narradora descreve o poeta sendo fraco para com as mulheres e nunca sincero com elas, as vezes nem consigo mesmo, apenas com a poesia e com o seu amigo Alexandre Teófilo. “Quando chegava perto de Antonio alguma endiabrada moça requebrando e seduzindo-o com palavras, com os gestos, com os olhos e com os modos, ele confessa numa carta que sentia um fluido elétrico a correr pela medula da sua coluna vertebral” (MIRANDA, 2010, p. 17). Apesar disso ou por isso, Antonio não teve grandes prazeres no amor. Teve vários infortúnios na sua vida amorosa. Em uma de suas viagens a Rio de Janeiro,

Ele conheceu muitas mulheres no Rio de Janeiro, por suas cartas a Alexandre Teófilo fiquei sabendo, também pelas confidências de Maria Luíza, Antonio ia dançar nos bailes do Tivoli e se apaixonava pelas moças do baile, apaixonou-se por uma judia de olhos rasgados, por uma viuvinha, por uma filha de militares como eu, por u’ a moça solteira para quem escreveu motes glosados, e acho que era ela quem mandava os motes, depois, farto de amores platônicos, Antonio tornou-se amante de uma mulher casada e quase foi morto pelo marido que o apanhou com a boca na botija. (MIRANDA, 2010, p.119)

Casou-se com Olímpia, uma mulher de 30 anos do Rio de Janeiro mais por desilusão que por amor, demonstrando, após o casamento, sentimentos amargos, como se estivesse desgostoso, abatido, a alma ressecada sem poesia, sem ânimo para dedicar-se ao trabalho.

Antonio vivia uma vida provisória, de casa em casa, de hotel em hotel, de barco em barco, de país em país sofrendo por Ana Amélia, estava ainda hospedado na casa de Secundino Gomensoro desde que voltara da viagem ao norte, desencantado do amor, repudiado, magoado com os Ferreira do Vale, cansado de sua solidão, de comer à mesa de amigos, dormir em cama alheia e de resistir ao assédio da abafante mulher, uma senhora de boa família, mulher de caráter forte, determinada, autoritária, que o desejava com obsessão, e ele fraquejou. Deu o nó. Resolveu casar. (MIRANDA, 2010, p.160)

“Sempre a crescer sua melancolia, lá se iam seus encantos aos reflexos da lua, aporrinhado, um bacharel enfermo, dores e trabalhos, coração desalentado, em sua vida rude, espinhosa, cheia de martírios” (MIRANDA, 2010, p.177), quando ao voltar para a

sua cidade morre na barca francesa *Ville de Boulogne* que naufragara nos baixios Atins, nas imediações do farol do Itacolomy.

A constituição do personagem em *Dias e Dias* é fortemente marcado pelo discurso romanesco que tematiza a narrativa. Diversas vezes na narrativa, a narradora apropria em seu discurso versos do poeta Gonçalves Dias. “Pensava em Antonio, isso me enchia de uma estranha felicidade, ele estava sempre por perto pois vivia dentro de mim, pelo menos o seu fantasma, eu o via nas palavras, eu o ouvia no canto dos sabiás, no balouçar das palmas, em cismar sozinha à noite eu o via nas cortinas, nas nuvens e nas estrelas” (MIRANDA, 2010, p.77). Os versos do poeta são apresentados por meio de sua apropriação pelo narrador, que faz uso da paráfrase a fim de transmitir a mensagem ao leitor. O objetivo do narrador de apropriar de textos na construção do seu discurso, como as cartas e poemas, em algumas situações vai além da justificativa de onde parte o seu conhecimento a respeito do poeta. É também com intuito de projetar uma visão conjunta da personagem e assim retratar –lô, bem como o meio e época em que viveu.

Compreendemos, então que o poeta Gonçalves Dias é uma personagem histórica no contexto da historiografia brasileira. Porém, dentro da narrativa e de nossa discussão neste momento trata-se de um ser ficcional que carrega em si todos os elementos de uma construção imaginária. Todo discurso utilizado na formação do personagem, por mais semelhante que seja ao histórico é um discurso ficcional. Bastante favorável a essa questão, consideramos ainda a liberdade que a personagem ficcional pode assumir dentro da narrativa. O ser ficcional corresponde ao projeto de entidade que circula livremente dentro da obra, tendo em vista que pode assumir diferentes posições com propriedade e congruência. Ela pode adquirir dentro da narrativa uma grande variedade de características que se associam com um grau de fantasia elevadíssimo, determinante de infinitas ações e de inúmeras significações dentro do contexto textual.

No que toca a representação da vida do homem e do poeta Antonio Gonçalves Dias é importante atentar também que em meios as suas frustrações e louvores, ocorre a sua consagração como grande poeta nacional. Tal faceta, compreende a representação do homem intensamente sensível às suas origens, cultivando a melancolia e o sofrimento não apenas na literatura, como na própria existência. É visível no romance que os acontecimentos em torno de sua vida foram de fundamental importância na formação de sua personalidade e em sua criação artística. Assim, cada fase da vida do poeta, representada no romance, constitui significação impar na formação da personagem. A separação da sua mãe e os impasses que teve quando criança em relação a isso, a morte

do pai, o desacordo com a província, as rebeliões, os arrebatamentos amorosos são fatores que, juntos, contribuíram para a formação da personalidade do homem e no desenvolvimento de sua sensibilidade poética no que diz respeito ao seu processo de maturação enquanto poeta.

Dessa forma, o discurso do narrador acontece em função da formação de uma personagem sensível a tudo que acontece a sua volta e sofre como os infortúnios da vida. Na medida que isso dilacera, sua alma influencia na sua criação poética que revela muito de si e do contexto social e político que estava inserido.

Assim concluímos que a representação do poeta Gonçalves Dias no romance em questão, teve o efeito de sentido necessário na representação do ser que foi enquanto homem e poeta, no exercício que compreende a importância do mesmo na configuração do tempo, do espaço e de outras personagens do romance. Da sua representação depende outras representações no romance, a exemplo da protagonista Feliciano e o contexto em que estavam inseridos.

Portanto, Antonio Gonçalves Dias, ser fictício, apresenta os elementos necessários que justifica o enredo do romance, bem como a sua significação na construção de sentido proporcionado pelo discurso que deu tom a caracterização da personagem e o encontro ideológico que o romance permite ao dialogar com o passado, ressuscitando épocas e personalidades importantes, numa visada que permite re (escrever) e re (pensar) o passado histórico de nosso país.

Referências:

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ediouro, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- CANDIDO, Antonio. et AL. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.
- HUTCHEON, L. *Poética da Pós-modernidade: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MIRANDA, Ana. *Dias e Dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1989.

FICÇÃO, HISTÓRIA E MEMÓRIA EM OS CUS DE JUDAS E MAYOMBE

Haidê Silva (USP)¹

Resumo: O objetivo do presente trabalho é analisar de que forma se relacionam Ficção, História e Memória nas obras *Os cus de Judas*, de Antonio Lobo Antunes e *Mayombe* de Pepetela. No romance *Os cus de Judas*, o momento histórico que corresponde à guerra colonial na África no começo dos anos de 1970 é questionado por meio da ficção. *Mayombe* recompõe o cotidiano dos guerrilheiros do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), ou seja, daqueles que buscavam construir uma nova Angola, livre da colonização.

Palavras-chave: Ficção; História; Memória; Os Cus de Judas; Mayombe


Introdução

O objetivo do presente trabalho é analisar de que forma se relacionam Ficção, História e Memória nas obras *Os cus de Judas*, de Antonio Lobo Antunes e *Mayombe* de Pepetela. No romance *Os cus de Judas*, o momento histórico que corresponde à guerra colonial na África no começo dos anos de 1970 é questionado por meio da ficção, com a finalidade de esclarecer que não existe uma única verdade a respeito do passado, revisitado neste romance, para que possa, finalmente, ser compreendido sob uma nova perspectiva, o que sugere que as verdades são muitas e o registro histórico documentado constitui apenas uma delas.

A ficção portuguesa, no geral, e a obra de Lobo Antunes, em particular, constituem um material que permite o diálogo com a história na medida em que focalizam, de um ponto de vista crítico, as guerras que antecederam a libertação das colônias portuguesas na África, sob o ponto de vista de uma geração que vivenciou os prejuízos causados à população portuguesa, principalmente aos que foram obrigados a participar, direta ou indiretamente, da guerra nas colônias africanas.

A geração que sobreviveu à guerra, e que depositou suas esperanças na Revolução dos Cravos, na realidade não colheu os frutos dessa revolução porque não

¹ Doutora em Letras (USP). Contato: haidesilva1@terra.com.br.



fazia parte da classe social que estava no poder. *Os Cus de Judas* registra a história desses heróis miseráveis, para os quais não existe lugar na História do país. Nesse contexto, a ficção de Lobo Antunes registra a história que a História portuguesa despreza.

Mayombe, publicado em 1980, recompõe o cotidiano dos guerrilheiros do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), em luta contra o colonialismo e, portanto, aborda as ações, os sentimentos e as reflexões do grupo de guerrilheiros, e as contradições e conflitos que permeavam as relações daqueles que buscavam construir uma nova Angola, livre da colonização.


No entanto, a variedade do foco narrativo, que dá voz tanto ao narrador quanto aos guerrilheiros, demonstra que nem mesmo a revolução se organiza como um conjunto, e assim é vista de forma diferente e conflitante pelos próprios guerrilheiros, pois cada um desses narradores/personagens tem origem, ideologia, visão e propostas próprias, e portanto, possuem ideais distintos que os impedem de lutar pela mesma unidade libertadora.

Os Cus de Judas

Em *Os cus de Judas*, a história da guerra em Angola é relatada do ponto de vista de um médico psiquiatra, que acumula as funções de narrador e de personagem, e que conta a sua história da guerra em Angola, enquanto perambula pelos bares de Lisboa, às mulheres que encontra casualmente, interlocutoras que não dialogam com o narrador, mas apenas o escutam passivamente, e às quais ele pede atenção:

Escute. Olhe para mim e escute, preciso tanto que me escute, me escute com a mesma atenção ansiosa com que nós ouvíamos os apelos do rádio da coluna debaixo de fogo, [...] escute-me tal como eu me debrucei para o hálito do nosso primeiro morto na desesperada esperança de que respirasse ainda, o morto que embrulhei num cobertor e coloquei no meu quarto, era a seguir ao almoço e um torpor esquisito bambeava-me as pernas (ANTUNES, 1984)

O médico retornou transtornado com as lembranças da morte e do sofrimento dos colegas. No entanto, como a guerra em Angola não serviu para assegurar a




heroicidade do povo português, a História oficial não se ocupou dela e, portanto, pode parecer que tal guerra nunca existiu. Tal esquecimento provoca a indignação do narrador:

Por que camandro é que não se fala nisto? Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens que passaram por África não existiram nunca e lhe estou contando uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar, uma história inventada que a comovo a fim de conseguir mais depressa [...] que você veja nascer comigo a manhã na claridade azul pálida que fura as persianas e sobe dos lençóis, [...] Há quanto tempo não consigo dormir? Entro na noite como um vagabundo furtivo com bilhete de segunda classe numa carruagem de primeira, passageiro clandestino dos meus desânimos encolhido numa inércia que me aproxima dos defuntos e que a vodca anima de um frenesi postiço e caprichoso, e às três da manhã vêm-me chegar aos bares ainda abertos, navegando nas águas paradas de quem não espera a surpresa de nenhum milagre, a equilibrar com dificuldade na boca o peso fingido de um sorriso. (ANTUNES, 1984)

A personagem viveu em África, particularmente em Angola por vinte e cinco meses, a partir de 1971, enquanto médico da tropa, que os governantes portugueses enviaram para reprimir as tentativas de independência da última colônia portuguesa que reivindicava liberdade. Dessa forma, o contexto histórico que vivenciou, interferiu significativamente em sua vida:

o medo, percebe, me tolhia o menor gesto de revolta, o meu egoísmo queria regressar inteiro e depressa antes que uma porta de prisão se fechasse, impeditiva, à minha frente, regressar e esquecer e retomar o hospital e a escrita e a família e o cinema ao sábado e os amigos como se nada me tivesse, entretanto, sucedido, desembarcar na Rocha do Conde de Óbidos e declarar dentro de mim Era tudo mentira e acordei, e todavia, entende, em noites como esta, em que o álcool me acentua o abandono e a solidão e me acho no fundo de um poço interior demasiado alto, demasiado estreito, demasiado liso, surge dentro de mim, tão nítida com há oito anos, a lembrança da covardia e do comodismo que cuidava afogados para sempre numa qualquer gaveta perdida da memória, e uma espécie de, como exprimir-me?, remorso, leva-me a acocorar-me num ângulo do meu quarto como um bicho acossado, branco de vergonha e de pavor, aguardando, de joelhos na boca, a manhã que não chega. (ANTUNES, 1984)

Diante da impossibilidade de retomar os projetos que deixou, de esquecer o passado, de fingir que nada aconteceu, e da dívida para com a memória dos colegas mortos, só restou ao narrador-personagem reconstituir os fatos históricos através da



memória que conserva deles. A respeito das relações difíceis entre história e memória e do trabalho inseparável de lembrança e esquecimento, Montolli (2013), afirma que:


Na apreensão da relação da memória à história, Ricoeur (2007) detecta a verdade como sendo o elemento comum entre ambas. Segundo esse autor, a busca do passado, visando à exatidão, à fidelidade, à verdade, tende a invalidar a ideia da equivalência da memória à imaginação. Se esta última se identifica com o irreal e com a ficção, a memória, apesar de sua fragilidade e de seus enganos, visa, ao contrário, à fidelidade e à verdade. A história reencontra, então, a memória nessa sua ambição de verdade. (MONTOLLI, 2013)

Assim, auxiliado pela memória, e apesar de oito anos de distanciamento no tempo e no espaço, a personagem descreve detalhadamente os lugares pelos quais passou: o calor, a precariedade das instalações no hospital improvisado, a miséria da população local, a dor dos colegas feridos e o quanto se sentiu impotente diante de tudo isso

tudo aquilo, a tensão, a falta de comida decente, os alojamentos precários, a água que os filtros transformavam numa papa de papel-cavalinho indigesta, o gigantesco, inacreditável absurdo da guerra, [...] Internados em enfermarias desconjuntadas, vestidos com o uniforme dos doentes, passeávamos na cerca de areia do quartel os nossos sonhos incommunicáveis, a nossa angústia informe, os nossos passados vistos pelo binóculo ao contrário das cartas da família e dos retratos guardados no fundo das malas sob a cama, vestígios pré-históricos a partir dos quais poderíamos conceber, como os biólogos examinando uma falange, o esqueleto monstruoso da nossa amargura. (ANTUNES, 1984)

A situação precária a qual foi submetida explica o processo de transformação da personagem, em consequência da guerra, o que a impede de voltar ao trabalho e de relacionar-se com os outros, após o retorno a Portugal

Porque foi nisto que me transformei, que me transformaram, Sofia: uma criatura envelhecida e cínica a rir de si própria e dos outros o riso invejoso, azedo, cruel dos defuntos, o riso sádico e mudo dos defuntos, o repulsivo riso gorduroso dos defuntos, e a apodrecer por dentro, à luz do uísque, como apodrecem os retratos nos albuns, magoadamente, dissolvendo-se devagarinho numa confusão de bigodes. (ANTUNES, 1984)



Nesse contexto, a personagem não se refere ao passado de forma nostálgica. A relação que mantém com o passado é tensa e problematizadora, porque não retorna a ele de forma inocente: pretende revisar suas atitudes, questionar a política implementada pelo Estado Novo e deixar registrada a história da guerra:


De pé, à porta da sala de operações, com os cães do quartel a farejarem-me a roupa, gulosos do sangue dos meus camaradas feridos, a lamberem o sangue dos meus camaradas feridos nas nódoas escuras das minhas calças, da minha camisa, dos pêlos claros dos meus braços, eu odiava, Sofia, os que nos mentiam e nos oprimiam, nos humilhavam e nos matavam em Angola, os senhores sérios e dignos que de Lisboa nos apunhalavam em Angola, os políticos, os magistrados, os policiais, os bufos, os bispos, os que ao som de hinos e discursos nos enxotavam para os navios da guerra e nos mandavam para África, nos mandavam morrer em África e teciam às nossas voltas melopéias sinistras de vampiros. (ANTUNES, 1984).

Dessa forma, os acontecimentos históricos são problematizados com o objetivo de questionar o passado, revisando-o à luz do presente. Portanto, não existe retorno nostálgico e sim recuperação problematizadora, já que o diálogo com o passado permite que a personagem entenda o que esteve fazendo em Angola e também compreenda que representava os interesses imperialistas da nação portuguesa.

Portanto, aquilo que não compreendia muito bem no passado, ou seja, no momento da guerra, aparece recontextualizado e ressignificado à luz do presente. Assim, a personagem faz uma recapitulação do seu passado com a finalidade de rever suas atitudes e com isso, reavalia também o passado de uma nação que não poupou esforços para reprimir os movimentos organizados em prol da liberdade de Angola, o que consequentemente comprometeu o futuro de todos os envolvidos nesse processo.

A respeito da memória e de suas relações com o passado, presente e futuro, Montolli (2013), afirma que:

A memória confere sentido ao passado como diferente do presente e do futuro e é como se tornasse épica a luta pela sobrevivência, possível na figura do narrador. Evocações da memória configuram o passado e a capacidade de reter, subjazendo a garantia de identidade e, igualmente, conferindo a imortalidade pelo lembrar os mortos. O que



é memorável não morre. Aliás, a morte não chega com a velhice, mas com o esquecimento. O reforço do revelar e exibir a sua individualidade enquadra a coragem de possibilidade e realização quotidiana, que nos reporta para a já clarificada diferença entre estar vivo e estar completamente vivo. Mais, o contar histórias revela o sentido sem cometer o erro de defini-lo, suscita o assentimento e a reconciliação com as coisas tal como são na realidade. [...] O carácter da revelação é específico da ação e do discurso, sendo representado e reforçado pela repetição. (MONTOLLI, 2013)

Nesse contexto, quando a personagem admite ter fracassado enquanto pessoa, ela também admite a ineficácia do regime autoritário que agiu de forma equivocada, não conseguiu manter os seus interesses, destruiu os lugares e a população nativa e além disso, também é o responsável pela situação constrangedora, deplorável e de marginalização dos soldados portugueses retornados da guerra:

A porta de África [...] um médico [...] examina-nos o mijo, a merda, o sangue, para que não infectemos o País do nosso pânico da morte, da lembrança do rapaz louro coberto por um pano no meu quarto, dos eucaliptos de Ninda e do enfermeiro sentado na picada de intestinos nas mãos, a olhar para nós num espanto triste de bicho. Trazemos o sangue limpo, Isabel: as análises não acusam os negros a abrirem a cova para o tiro da PIDE, nem o homem enforcado pelo inspetor na Chiquita, nem a perna do Ferreira no balde de pensos, nem os ossos do tipo de Mangando no telhado de zinco. Trazemos o sangue tão limpo como o dos generais nos gabinetes com ar condicionado de Luanda, deslocando pontos coloridos no mapa de Angola, tão limpo como o dos cavalheiros que enriqueciam traficando helicópteros e armas em Lisboa, a guerra é nos cus de Judas, entende, e não nesta cidade colonial que desesperadamente odeio, a guerra são pontos coloridos no mapa de Angola e as populações humilhadas, transidas de fome (ANTUNES, 1984)

Os sobreviventes da guerra em Angola, quando finalmente puderam retornar a Portugal, eram examinados para que não levassem com eles nenhuma doença contagiosa, capaz de por em perigo a nação portuguesa. No entanto, o que os médicos não poderiam prever, é que tais sobreviventes levariam com eles algo que não poderia ser detectado através dos exames médicos, mas que fazia toda a diferença: a memória.


Mayombe

O romance foi escrito no período em que Pepetela participou da guerra pela libertação de seu país. Por isso, *Mayombe* é uma narrativa que relata a organização dos combatentes do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), trazendo à tona seus questionamentos, contradições, medos e convicções.

Os guerrilheiros que lutaram no interior da densa floresta tropical confrontaram-se não só com as tropas portuguesas, mas também com as diferenças culturais e sociais que buscavam superar em direção a uma Angola unificada e livre.

A narrativa é organizada por um narrador onisciente, mas a pluralidade de vozes narrativas permite que cada narrador-personagem deixe registrada a sua experiência da guerra. Assim, narradores-personagens, tais como Teoria, Milagre, Mundo Novo, Muatiânvua, André, Chefe do Depósito, Chefe de Operações, Lutamos, e o Comissário Político, expressam, cada um em sua vez, e por meio de uma identificação em itálico, precedida pela informação em negrito “Eu, o narrador, sou...”, as suas origens, os motivos que os levaram a aderir à guerra, a formação ideológica, o que pensavam da guerra, dos demais guerrilheiros, dos responsáveis, e da burocracia da organização do MPLA que acabou por emperrar o avanço da guerra, de acordo com os relatos dos próprios narradores.

Eu, o narrador, sou Milagre. Nasci em Quibaxe, região kimbundo, como o Comissário e o Chefe de Operações, que são dali próximo. Bazukeiro, gosto de ver os camiões carregados de tropa serem travados pelo meu tiro certo. Penso que na vida não pode haver maior prazer. A minha terra é rica em café, mas o meu pai sempre foi um pobre camponês. Eu só fiz a Primeira Classe, o resto aprendi aqui, na Revolução. Era miúdo na altura de 1961. Mas lembro-me ainda das cenas de crianças atiradas contra as árvores, de homens enterrados até o pescoço, cabeça de fora, e o tractor passando, cortando as cabeças com a lâmina feita para abrir a terra, para dar riqueza aos homens. Com que prazer destruí há bocado o buldozer! Era parecido com aquele que arrancou a cabeça do meu pai. O buldozer não tem culpa, depende de quem o guia, é como a arma que se empunha. Mas eu não posso deixar de odiar os tractores, desculpem-me. E eu fugi de Angola com a mãe. Era um miúdo. Fui para Kinshasa. Depois vim para o MPLA, chamado pelo meu tio, que era dirigente. Na altura! Hoje não é, foi expulso. O MPLA expulsa os melhores, só porque eles não se deixam dominar pelos kikongos que o invadiram. Pobre MPLA! Só na Primeira Região ele ainda é o mesmo, o movimento de vanguarda. E nós, os da Primeira Região, forçados a fazer a guerra aqui, numa



região alheia, onde não falam a nossa língua, onde o povo é contra-revolucionário, e nós que fazemos aqui? Pobre MPLA, longe da nossa Região, não pode dar nada! (PEPETELA, 1993)


O guerrilheiro Milagre, cuja voz está registrada no fragmento acima, demonstra prazer na destruição dos caminhões, prazer que se justifica pelo fato de ter testemunhado a morte do pai, cuja cabeça foi cortada por um destes caminhões, a serviço do colonizador.

Pela voz do guerrilheiro Milagre, temos acesso a uma questão que permeia toda a obra e constitui um dos pontos de conflito entre os guerrilheiros e que é justamente a questão do tribalismo. Para Milagre, o MPLA não valoriza os melhores guerrilheiros e fora invadido pelos Kikongos. Através da voz de Milagre também podemos perceber a importância da educação para o movimento, pois ele diz que não havia tido a oportunidade de estudar antes, mas que estudou no movimento.

O guerrilheiro Milagre não acredita que o MPLA teria a capacidade de impulsionar a luta na região, justamente porque as condições no local não eram favoráveis: a população não apoiava a revolução, e não falavam a mesma língua que os guerrilheiros. Sendo assim, na opinião do guerrilheiro Milagre, a guerra que nem tinha começado naquela região já estava fadada ao fracasso.

O guerrilheiro Teoria, por sua vez, se questionava a respeito dos motivos que teriam levado cada um dos guerrilheiros à guerra, pois sabia perfeitamente que a consciência política não poderia ser a única explicação:

Teoria sentia que o comandante também tinha um segredo. Como cada um dos outros. E era esse segredo de cada um que os fazia combater, frequentemente por razões longínquas das afirmadas. Porquê Sem Medo abandonara o curso de Economia, em 1964, para entrar na guerrilha? Porquê o Comissário abandonara Caxito, o pai velho e pobre camponês arruinado pelo roubo das terras do café, e viera? Talvez o Comissário tivesse uma razão mais evidente que os outros, sim. Porquê o Chefe de Operações abandonara os Dembos? Porquê Milagre abandonara a família? Porquê Muatiânvua, o desenraizado, o marinheiro, abandonara os barcos para agora marchar a pé, numa vida de aventura tão diferente da sua? E porquê ele, Teoria, abandonara a mulher e a posição que podia facilmente adquirir? Consciência política, consciência das necessidades do povo?




Palavras fáceis, palavras que, no fundo, nada diziam. Como age em cada um deles essa dita consciência? (PEPETELA, 1993)

Apesar dos segredos que cada um dos guerrilheiros guardava para si e raramente partilhava com os demais, e dos motivos que impulsionava cada um deles para o combate, mesmo nas condições mais adversas, os problemas relacionados ao abastecimento dos alimentos poderia comprometer o avanço da guerra na região, uma vez que afetava a disposição para lutar e até mesmo a relação entre os guerrilheiros, conforme se relata no fragmento abaixo:

A comida acabara. Mesmo a presa caçada pelo Chefe de Operações. Os homens iam cada vez mais longe apanhar comunas, pois as árvores que estavam perto da Base já se tinham esgotado. [...] Havia vários guerrilheiros com diarreia, causada pelo óleo do fruto. [...] Há quatro dias que o Chefe de Operações partira. Tinha enviado logo um mensageiro, avisando que a comida seguiria breve. Mas os dias passavam e o reabastecimento não chegava. [...] A sensação de fome aumentava o isolamento. (PEPETELA, 1993)

Para os guerrilheiros, o descaso dos responsáveis com o abastecimento de alimentos e outros itens imprescindíveis era proposital, pois tal irresponsabilidade significava para eles uma clara intenção de sabotar o movimento: “O que está em causa é a luta. A nossa última acção mostrou que há condições para a luta alastrar aqui. O que falta é organização. O André está pois a sabotar o desenvolvimento da guerra. (PEPETELA, 1993)

A desorganização do movimento, expressa na incapacidade dos responsáveis de providenciarem alimentação suficiente e adequada ao número de guerrilheiros enviados para a Base do comandante Sem Medo, seria então a explicação para o fracasso da guerra naquela região, já que apesar de tantos obstáculos, os guerrilheiros estavam dispostos a lutar, e só não conseguiam atingir os seus objetivos porque a falta de comida os obrigavam a desperdiçar suas energias na mata, em busca de alimento, o que os deixavam sem condições de colocar em prática os planos de ação elaborados pelo comandante.



Além da reflexão a respeito das atitudes dos responsáveis, mais preocupados em manter seus privilégios do que em fazer avançar a guerra, os guerrilheiros também tinham uma posição crítica a respeito dos limites e consequências da guerra. É o que podemos depreender do que diz o comandante Sem Medo em conversa com o guerrilheiro Mundo Novo:

O que sei, o que queria que compreendesses, é que essa revolução que fazemos é metade da revolução que desejo. Mas é o possível, conheço os meus limites e os limites do país. O meu papel é o de contribuir a essa meia revolução. Por isso vou até ao fim, sabendo que, em relação ao ideal que me fixei, a minha acção é metade inútil, ou melhor, só em metade é útil. (PEPETELA, 1993)

Em resposta do comandante Sem Medo, o guerrilheiro Mundo Novo também demonstra que tem consciência das limitações e possibilidades daquele momento e de que, enquanto guerrilheiros, o papel que lhes cabe é preparar o país para o futuro:

Eu sei que o comunismo não será conquistado já, comigo em vida, que o mais que conseguiremos é chegar ao socialismo. São precisos muitos anos para vencer as relações de produção capitalistas e a mentalidade que elas deixam. (PEPETELA, 1993)

Nesse contexto, talvez o maior legado do romance *Mayombe* seja justamente deixar registrado que os guerrilheiros que lutaram pela libertação de Angola não eram, de forma alguma, homens excepcionais, seres superiores, heróis cujo destino estava fadado a livrar o país do colonizador. Ao contrário, a pluralidade de vozes deixa claro que os guerrilheiros eram homens comuns, com seus medos, anseios, angústias, motivos e preconceitos difíceis de superar, mesmo quando o objetivo era justamente a união de forças em torno de uma causa maior: a libertação de Angola.

Nesse sentido, a obra de ficção, através da narrativa de Pepetela, deixa registrado para as gerações futuras, que apesar de tudo, os guerrilheiros tinham um pensamento em comum, ou seja, todos eles aspiravam por tempos melhores, o que só seria possível quando o país estivesse livre da exploração a que fora submetido pelo colonizador. E essa necessidade de libertar o país e as gerações futuras era suficiente para motivá-los a fazer a guerra de libertação.

Considerações Finais

Nos limites desse artigo, nos propusemos a analisar as possíveis relações entre Ficção, História e Memória nos romances *Os cus de Judas* e *Mayombe*, e esperamos ter conseguido demonstrar, através da análise de fragmentos das obras em questão, que ambas se utilizam da memória como um recurso para promover o diálogo com o passado e assim reconstituir os acontecimentos históricos através da obra de ficção.

Em *Os cus de Judas*, o narrador-personagem dialoga com o passado, resgatando os acontecimentos através da memória que conserva deles, e dessa forma, parece se redimir do remorso que sente por ter silenciado no passado. Assim, se naquela ocasião o medo o levou a silenciar, no presente da narrativa, o médico psiquiatra parece não ter mais o que temer, e pode, portanto, se reconciliar consigo mesmo, oferecendo a história da guerra em Angola, à memória dos colegas mortos, e dessa forma, pagar a sua dívida para com eles.

Em *Mayombe*, a narrativa, constituída pela multiplicidade de vozes dos guerrilheiros, é um registro da luta pela libertação de Angola que seguramente servirá como história para a geração futura, uma vez que os guerrilheiros sabem que não viverão para colher os frutos da revolução que fizeram, mas é preciso que tanto trabalho seja revisitado no futuro.

Nesse contexto, e de acordo com o caminho percorrido durante a análise da obras, uma das possibilidades de relação entre ficção, história e memória em cada uma delas, poderia ser assim estabelecida: em *Os cus de Judas*, o narrador reconta a história da guerra em Angola, em diálogo com o passado, através da memória e por intermédio da obra de ficção. E, em *Mayombe*, a memória de um passado de miséria, opressão e exploração dos recursos minerais e humanos, impostos pelo colonizador português, impulsiona os guerrilheiros para a luta, em busca de uma Angola independente, ou seja, em busca de um futuro melhor, de transformação da história de um povo. E esse momento de luta, que constitui justamente o presente da narrativa, é registrado pela obra de ficção.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

Le GOFF, Jacques. *História e Memória*. 6ª Ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

LEMLIJ, Moisés & MILLONES, Luis. *Historia, Memoria y Ficción*. Lima, Perú: Cauces Editores, 2014. (Edição Digital)

MONTOLLI, Carolina. *História, Discurso e Memória: Crimes da Ditadura Militar na Perspectiva Internacional*. Belo Horizonte: Editora D'Plácido, 2013. KOBO EPUB

PEPETELA. *Mayombe*. Portugal: Publicações Dom Quixote, 1993. (Edição Digital)

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

SILVA, Haidê. *A metaficção historiográfica no romance Os cus de Judas de Antonio Lobo Antunes*. (Tese de Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2007.

RICARDO GUILHERME DICKE E O SEU TEXTO FICCIONAL NAS MALHAS DO IMAGINÁRIO: UM ESTUDO SOBRE IDENTIDADE


Iouchabel Sarratchara de Fatima Falcão (UFMT)¹

Resumo: Este trabalho apresenta uma leitura do conto “O Velho Moço”, do escritor mato-grossense Ricardo Guilherme Dicke (1936-2008), sob o viés dos estudos identitários, com o objetivo de dissertar sobre como elementos externos e internos à obra contribuem no processo de composição que, dentro das múltiplas formas de leitura, refletem os perfis representativos do homem contemporâneo.

Palavras-chave: Conto contemporâneo; identidade; Ricardo Guilherme Dicke.

Ricardo Guilherme Dicke foi um escritor nascido em Mato Grosso (1934-2008), mais especificamente em Raizama, comunidade de Chapada dos Guimarães, cidade próxima à capital Cuiabá. Sua produção é extensa: são 16 livros publicados, vários textos em processo de edição após sua morte, poemas soltos publicados em outros canais que não livros autorais, telas à óleo. Recebeu alguns prêmios importantes, entre eles um Walmap (1968), um Prêmio Nacional da Fundação Cultural do Distrito Federal (1979), e foi elogiado por grandes nomes nacionais, como Hilda Hilst e Guimarães Rosa. Estudioso das filosofias fenomenológicas de Heidegger e Merleau-Ponty, foi bacharel em filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1971 e, em 2004, foi nomeado doutor *honoris causa* pela Universidade Federal de Mato Grosso. Trabalhou como professor, tradutor e jornalista para várias editoras e jornais de grande circulação no Rio de Janeiro e Cuiabá. Seus textos são de intensa especulação sobre a existência. Cresceu cercado pela exploração mineral do ambiente em que vivia e presenciou a invasão da modernidade em todas as fases, característica própria do processo de colonização do Estado. Filho de pai alemão que se estabilizou em Chapada dos Guimarães na época de exploração do garimpo, em sua narrativa é visível a articulação entre o reflexo de uma realidade local e o lugar que Dicke ocupa enquanto escritor, o que confere ao autor características de "agente transculturador", pois este usa dos elementos que o cercam para efetuar uma leitura própria e única. No texto dickeano, embaralham-se as fronteiras entre ficção e autobiografia em teias costuradas por narradores impotentes diante das destruições modernas e capitalistas que dizimam a natureza do seu cenário.

¹ Graduada em Licenciatura em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso (UNEMAT) e mestranda pelo Programa de Pós Graduação em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Contato: iouchabel@gmail.com.




Para exemplificar estas imbricações, toma-se de análise o conto “O Velho Moço” (2011) sob a perspectiva dos Estudos Culturais e dos estudos sobre identidade na Era Moderna. Destaca-se, aqui, conforme citado anteriormente, a abordagem proposta por Ángel Rama (2001), em que relaciona *transculturação* – trânsito entre as culturas - e o gênero narrativo através de três características recorrentes nas produções literárias latino-americanas do século XX: a *língua*, a *estruturação literária* e a *cosmovisão*.

Por definição, a *língua* é o que destaca o nível de independência da produção literária no processo modernizador e o que caracteriza a “ambiguidade linguística, reflexo fiel da estrutura social e do lugar superior que nela ocupa o escritor.” (RAMA, 2001, p. 267).

No conto, são pequenas, porém, significantes as atuações linguísticas desse porte, como, por exemplo, nas passagens “nem alto nem baixo, *bambolês* nos pés” (DICKE, 2011, p.13) e “a *carantonha* da solidão” (DICKE, 2011, p.27), em que as palavras *bambolês* para chinelos e *carantonha* para careta resgatam características regionais de Mato Grosso. A cumplicidade entre o autor, o narrador e os personagens destaca a presença do homem de vocabulário simples em contato com o meio e contrasta com a erudição oculta na tessitura textual presente em citações, indiretas e diretas, de Shakespeare, Cervantes, Padre Vieira, Padre Bernardes, Os Doze Césares; pela presença da música que embala a narrativa que vai desde os clássicos de Mozart, Franz Liszt, Pachelbel e Boccherini ao jazz soul-folk contemporâneo de Norah Jones; pela imagem artística retratada pela tela *Primavera*, de Boticelli; e pela referência que o protagonista faz de si aos personagens canônicos de Dostoievski, Tolstoi, Madame Blasvatsky e ao Zaratustra nietzscheano.

A *estruturação literária* do conto coaduna com as características definidas por Rama através dos elementos entendidos nas vertentes fantásticas, da narração fragmentada com justaposições de pedaços soltos e dos temas que abordam as oposições às propostas modernizadoras. Quanto ao papel do autor nos resultados dos movimentos vanguardistas na América Latina na era “pós-moderna”, Rama afirma: “Dotaram-se de uma destreza imaginativa, uma percepção inquieta da realidade e uma impregnação emocional muito maiores, embora também tenham lhe imprimido uma visão de mundo fraturada” (2001, p. 269), esses que são traços marcantes no conto aqui estudado.




Como última das características levantadas por Ángel Rama, a *cosmovisão* é o ponto do encontro formador da tríade de relevante presença nas produções dickeanas e indispensáveis para a compreensão da investigação identitária no conto “O Velho Moço”. Dentro da *cosmovisão*, Rama define como características principais o caráter fantástico da narrativa, assim como as conexões com a filosofia, a antropologia e a psicanálise, todas elas incorporadas a uma nova visão do mito, dada pelos regates arquetípicos incorporados aos esquemas sociológicos: “A construção da história é reproduzida pela construção do discurso. [...] os transculturadores liberam a expansão de novos relatos míticos, retirando-os desse fundo ambíguo e poderoso como precisas e enigmáticas criações” (RAMA, 2001, p. 278-9).

A interdisciplinaridade também é essencial para elencar os pontos característicos das composições narrativas abordadas pela transculturação, uma vez que os conflitos humanos, principalmente no período moderno, são fontes de resgates históricos e míticos na literatura e abrangem uma série de fatores reflexivos dos aspectos sociais. A construção do personagem e de seu perfil identitário é posto em questão na junção desses elementos teóricos interdisciplinares. Sendo assim, o personagem nasce na conexão entre o espaço, o tempo e as referências sociais e intelectuais desenvolvidas no decorrer da narrativa.

Blanziflor Knollenberg, personagem protagonista do conto, é um homem cuiabano de 57 anos, chamado por uns de “Velho Moço”, por outros de “Moço Velho”, consequência de sua meia idade. Suas características físicas são resumidas em “cego dum olho pelo glaucoma, que vestia sempre a mesma roupa, um *short* caído onde se avolumava a barriga insipiente no corpo magro, nem alto nem baixo, *bambolês* nos pés” (DICKE, 2011, p. 07, grifo do autor), vestimentas justificáveis pelo o excesso do calor cuiabano reconhecido nacionalmente.

O espaço cuiabano é reforçado pelas citadas e conhecidas Avenida Getúlio Vargas e Rua Cândido Mariano onde, na narrativa, se localiza o casarão que Blanziflor reside. Dentro do casarão, o texto destaca dois espaços: a sala grande, decorada com elementos rústicos e velhos, e o terraço, todo feito de pedra, cenários por onde Blanziflor transita: “No centro do casarão havia uma sala, grande, abarrotada de cadeiras, mesas, relógios parados e quadros *kitsch* pelas paredes. No centro da sala, um cadeirão com o assento



afundado, onde costumava se assentar dias e dias o guardião da casa” (DICKE, 2011, p.13).

O terraço de pedra, outro espaço de significativa presença, tem vista para o quintal inspirador das lembranças de Blanziflor do passado. Diante do abacateiro, único elemento que sobrou de suas memórias de infância e que constitui a imagem da invasão por um prédio, o hotel Atalaia, o Velho Moço divaga:


Meu pai vendeu o quintal, que dava para a rua Getúlio Vargas. Em seu lugar, construíram um prédio, o hotel Atalaia. Enorme. Sem dó de mim, que brincava nele quando tinha dez anos. Antes de levantarem o edifício, havia um cano que me cabia em pé dentro dele, de onde vazava sempre água. Por ali, nasciam mamonas. E eu, pensando ser um general, cortava com o facão, num golpe só, os frutos espinhudos dos mamoneiros, como se estivesse em guerra. Por cima do grande cano branco passava a rua sempre enlameada, com lagoas e lamas em todo seu itinerário. Gente e carro passavam por ali, uma estrada entre os mamonais. Lá dentro, cobras e sapos. E uma meia escuridão enchia aquele cano enorme. (DICKE, 2011, p.19)

A invasão do espaço infantil pela construção do edifício marca um processo de transição que traduz os fragmentos da realidade de Blanziflor. O elemento tradutor é o cano que simboliza a fronteira entre a invasão urbana, no trânsito dos carros e das pessoas, e o selvagem natural dos animais e das plantas, presente e passado ambientados pela “meia escuridão” que oculta o futuro em construção.

A relação de Blanziflor na infância com os dois elementos e a imagem transitória, da infância à fase adulta, do selvagem ao explorado e construído, são marcados pela simultaneidade dos acontecimentos entre o individual e o coletivo, providos “de uma força que age com desenvoltura tanto sobre sua herança particular, segundo as situações próprias de seu desenvolvimento, como sobre as contribuições provenientes de fora” (RAMA, 2001, p. 260).

A lembrança da invasão do território urbano, que se vê concretizada no presente da narrativa, é associada à figura paterna e é conotada de negatividade. No outro espaço para o qual Blanziflor é levado pelas suas memórias, chamado Aguassu, localidade que também é distrito de Cuiabá, é citado pelo personagem com nostalgia e saudade:

Aguassu é um lugar onde moraram a vida toda meus avós por parte de mãe: vovó Paulina era índia e, com 90 anos, tinha uma cabeleira branca que lhe chegava a cintura, e vovô Benício era cacique de uma tribo de índios; tia Beína também morou lá, ela que cuidou de mim toda a minha infância. Tinham uma casa pequena, mas adorável. Nos fundos, havia matas fechadas e passava o rio Aguassu, que embalou minha vida. [...]



Sempre com uma lágrima nos olhos, eu andava por aquelas bandas que me faziam lembrar Beína e mamãe, agora no Paraíso. (DICKE, 2011, p. 17-8)

As memórias de infância contrapõe-se a casa vazia do presente. O resgate de Blanziflor da *casa pequena*, circulada pela *mata fechada* onde passava o rio, cria a imagem do refúgio primitivo. A casa natal, revivida através do pensamento e do sonho, como cita Bachelard (1993, p. 25), é cheia de simplicidade que cerca o personagem de proteção e reforça a presença materna.


Para o personagem, a singularidade do espaço e a simplicidade íntima das pessoas era o que impulsionava o retorno a Aguassu, marcadas pela necessidade de resgate identitário em seu espaço natal cujas imagens são cheias de insignificâncias, mas que reforçam o caráter íntimo das lembranças: “O insignificante torna-se então o signo de uma sensibilidade extrema para significações íntimas” (BACHELARD, 1993, p. 84).

As digressões de Blanziflor e as interferências ocasionadas pelo processo de adaptação ao meio são marcas de um espaço rodeado pelo progresso da modernidade, figuradas pelo edifício e pelo desejo de participar com suas construções particulares: “[...] eu fazia castelos, avenidas e ruas, pontes, viadutos e túneis” (DICKE, 2011, p.19). As memórias que ligam o personagem ao ambiente pouco explorado da vila e do rio Aguassu são revividas pelas visitas que faz ao lugar com seu Jipe, também um objeto fruto da modernidade. A visão no presente do processo modernizador e a herança deste no cotidiano do personagem são demonstrações de uma adaptação ao espaço-tempo que envolve a narrativa:

O ritual moderno inclui a possibilidade de nos separarmos e de olhar, como espectadores, aquilo de que estamos participando. [...] O diferente se torna solúvel, digerível, quando, no mesmo ato em que se reconhece sua grandeza, é reduzido e tornado íntimo. (CANCLINI, 2011, p. 186)

O que a narrativa apresenta é uma apropriação que desperta em Blanziflor um sentimento de domínio sem descartar a sua renúncia diante do transformado. A visão de mundo do personagem é formada na junção da sua nostalgia com a mudança dos elementos presentes em seu cenário.

A convergência desses espaços acontece simultaneamente com a transposição de voz narrativa. O texto começa em terceira pessoa do singular, com a apresentação do personagem e com as interferências discursivas do mesmo, apresentadas pelo discurso direto. Mais adiante, na transição temporal do dia, tempo claro e racional, para noite,



obsuro e incerto, há a passagem para a primeira pessoa do singular na forma do discurso indireto livre. Na maioria das vezes, as divagações dos personagens ocorre na noite e na mata do cerrado. Ambos, noite e mata, como imagens do inconsciente, são cenários dos resgates do passado, enquanto o dia e o espaço urbano são para as reflexões racionais e ações efetivas do cotidiano.


A concomitância dos elementos espaço e narrador cria a atmosfera dupla que revela a ambiguidade dos personagens do conto. As suas complexidades de construção identitária desenvolvem-se em passagens que confundem a presença simultânea de todos:

Queria saber a hora, o dia em que isso iria acontecer. Séculos após séculos, a terra se molha com o sangue dos profetas. Terra-mãe que afaga seus filhos do sangue que se derrama dos corpos torturados e mortos pelos monstros da moral dos povos, os condenados, pelos fazedores de tratados e leis. Não queria se aproximar dessas figuras monstruosas, porque elas mordem, elas têm um veneno letal. [...] Bendito sejam os pais e mães dos profetas que profetizam neste reino assinalado pelo dedo de Deus. Dedo de Deus que apontam para mim. Eu sou o profeta desta terra e não tenho medo de torturas da morte. [...] Minha alma nunca será parte de assassinos, criminosos e ladrões. Meu espírito é puro como o orvalho que coroa as rosas e os lírios. Meu sonho é redondo como os horizontes. Meu sonho é a pureza dos lírios banhados pelos horizontes. (DICKE, 2011, p. 23)

Como no excerto acima, são vários os momentos no decorrer do texto que sugerem ambiguidade nas passagens de tempo e pessoa, como o sujeito indefinido do verbo *queria* e da passagem deste para a aclamação *bendito sejam* sem interferência alguma que indique de quem é a voz, assim como a presença dos pronomes *mim* e *meu* que, muito embora marque a narração em primeira pessoa, não se refere a quem é o enunciador da mesma.

Esse aspecto estrutural abrange o campo de interpretação e particulariza a produção dickeana. A presença ambígua de uma locução múltipla destaca aspectos que operam “uma unificação superior mediante a inserção de um modelo matricial, no qual o autor ajusta seu código com o narrador” (RAMA, 2001, p. 273).

Dentre as cinco abordagens teóricas elencadas por Stuart Hall (2006) sobre as questões identitárias como as mais importantes e que se aplica aos estudos realizados neste trabalho, destaca-se o quarto processo, o de descentramento, em que o trabalho de Michel Foucault sobre o poder disciplinar das instituições coletivas revela, paradoxalmente, que “quanto mais coletiva e organizada a natureza das instituições da modernidade tardia, maior o isolamento, a vigilância e a individualização do sujeito



individual” (p. 43). Este descentramento é provocado por “uma série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno [...] e cujo maior efeito, argumenta-se, foi o descentramento final do sujeito cartesiano” (p. 34), este definido como o “sujeito racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento” (p. 27).

Na construção do personagem Blanziflor esse descentramento é destacado, afirmado e questionado por sua aversão e dependência ao trabalho. A aversão é reafirmada por várias passagens como:


- Eu não trabalharei nunca, nuncas de nuncas. [...]
- Não trabalharei nunca de nuncas. Nem pensar. Não pedi pra nascer, não pedi pra trabalhar. [...]
- Os outros trabalharão por mim. [...]
- Nunca irei trabalhar. Não pedi, não vou. (DICKE, 2011, p. 13-4)

A negação ao trabalho é uma escolha que carrega seus riscos e que preocupa Blanziflor. Suas reflexões a respeito das consequências de sua opção são constantes e o temor dos resultados sempre o leva ao tema recorrente na narrativa que é a morte:

Se até os índios trabalhavam... Se não trabalhasse, iriam ele com suas filhas e sua neta, todos, morrer de fome. Sempre vivera sem trabalhar e não ia ser agora que iria. Estava inquisilado, sem saber o que fazer. Outras horas, pensava: e se fosse vender espetinho na saída de algum colégio? Mas e se os conhecidos o flagrassem trabalhando e rissem dele? Qual, não era essa a solução. (DICKE, 2011, p.16)

O que o parágrafo resgata são pontos temporais: o passado, na imagem dos índios; o presente, na situação do agora; e o futuro, no destino certo da morte. A conexão desses pontos relaciona a origem identitária do personagem, marcada pela descendência indígena, às consequências do regime trabalhista, que condiciona o homem ao trabalho como meio de sobrevivência. Tais condições são impostas ao personagem que se sente *inquisilado* por uma força externa que influencia na sua forma de vida desde sua geração. Porém, a forte negação inicial do personagem se desdobra em sentimentos de dependência, culpa e vergonha.

A condição do trabalho é imposta ao homem urbano e esta veicula os resultados do processo de colonização, que condicionou o homem a dependência do sistema para sobrevivência e o sujeitou a instâncias maiores de representação de controle, como peças que engrenam a máquina capitalista visando o benefício de poucos e criando vínculos que articulam e controlam a sociedade. Sobre o processo modernizante, Canclini (2011, p. 69) afirma:




Modernização com expansão restrita do mercado, democratização para minorias, renovação das ideias mas com baixa eficácia nos processos sociais. Os desajustes entre modernismo e modernização são úteis às classes dominantes para preservar sua hegemonia, e às vezes para não ter que se preocupar em justificá-las, para ser simplesmente classes dominantes.

A posição de Blanziflor frente ao sistema é o resultado da reflexão aos *desajustes* modernos, que Canclini (2011, p. 67), define como “modernismo exuberante com uma modernização deficiente” e é o questionamento às classes dominantes que direciona a reflexão da dependência do sistema condicionado ao personagem e que é afirmado como meio de sobrevivência, mas que não deixa de ser reivindicado e negado: “[...] Capaz que posso acabar indo morar debaixo da ponte. Tudo porque não quero trabalhar. Mas não quero mesmo, não vou trabalhar nem que a vaca tussa. Não nasci para ser escravo das classes dominantes” (DICKE, 2011, p. 20).

Da negação ao trabalho, individualizada pelas reflexões a respeito de sua condição de vida, Blanziflor vai para o discurso coletivo. Aqui se destaca o questionamento ao “deslocamento do sujeito” e ao regime de controle social do sistema capitalista:

- Abaixo o comércio, abaixo os comerciantes, abaixo os padres, que são todos obras do demônio, eles ajuntam mercadorias e tomam o dinheiro dos pobres, tiram a comida da boca das criancinhas – e em redor dele ia se enchendo de gente. – Eles são o monopólio do mercado. Cada um desses que se dedica a vender para poder roubar, são todos almas do demônio. É o diabo que manda neles. Nunca pensam na piedade, só aumentar o preço das mercadorias. Por obra deles, o povo passa fome. É que está chegando o tempo do Apocalipse, aquele profetizado por São João Evangelista. Quem me disse isso foi um anjo do Senhor, que me apareceu e me contou tudo isso. Anjos descerão do céu armados de espadas flamejantes e porão fogo nos supermercados, nos armazéns, nos bares e nas lojas e queimarão tudo, inclusive os donos de tais estabelecimentos de roubo e zombaria a Deus – os ouvintes escutavam e batiam palmas a cada palavra de Blanziflor. – Levarão esses comerciantes ao fogo do Inferno, vivos e mortos, porque chegou a hora da vingança de Deus Pai. Não haverá nunca consolo nem palavras brandas para tais viventes. Não trabalhai. Trabalho é humilhação. Homem nenhum nem mulher nenhuma devem trabalhar. (DICKE, 2011, p. 30)

Essa exteriorização de Blanziflor frente à atividade trabalhista evoca a participação coletiva frente ao sistema; a participação da população no seu discurso, de caráter positivo e solidário, remete ao compartilhamento das ideias de revolução; o movimento caótico sugerido pelo personagem gera a ânsia pela transformação e resume um sentimento que não é único a Blanziflor.



O não reconhecimento de si no espaço e o grito contra a incoerência do sistema são marcados no discurso do profeta. Blanziflor é o guia que desvenda a exploração que visa às necessidades externas, mas é ao mesmo tempo vítima, o que o coloca na condição de estranhamento perante a necessidade de sobrevivência. Seu ofício de profeta é voluntarismo, como condição imposta por ele mesmo e que lhe favorece um olhar de dentro para fora; trabalhar vendendo espetinho na saída do colégio é estranhamento, o personagem não se reconhece e sente vergonha, sente-se fora de si.

No final da narrativa, o narrador admite a impossibilidade do personagem viver fora do sistema e reafirma a dependência de Blanziflor ao contexto social:


Blanziflor era contra trabalho, mas tinha empregados. O sonho dele era que ninguém neste mundo trabalhasse, mas isso parecia impossível. [...] Sua filha Abiale estudava Medicina [...] Como que Abiale ia estudar Medicina? Um médico trabalha a vida toda. E ele, que era contra o trabalho, o que fazer nesta casa? Sempre pensava e não tinha solução. (DICKE, 2011, p. 38)

A negação ao trabalho não privilegia o personagem à condição de *não trabalho*. Ela apenas obstaculiza a atividade. A circularidade do sistema impõe a Blanziflor uma subalternação própria das ações modernas, independente da condição de ascensão ou de compromisso com o cumprimento das obrigações externas. Assim, a reivindicação radical da liberdade humana não condiz com a realidade que cerca o personagem. O coletivo que sugere o movimento moderno é o que isola e individualiza o personagem também dependente e peça do sistema.

Da caracterização que desenvolve o perfil identitário de Blanziflor, sua negação ao trabalho é a mais evidente. Sendo assim, reconhecer-se como humano no ambiente pós-moderno, sendo uma das peças da hibridação iminente, esta marcada pela incomensurabilidade (HALL, 2008, p. 72), é ser ativo no processo de apropriação e adaptação ao meio, o que caracteriza em Blanziflor o sentimento de revolta como elemento idiossincrático resultante da fragmentação e descentramento de sua identidade.

Outro elemento peculiar que aumenta o grau de ambiguidade na narrativa é a presença de Russel, irmão de Blanziflor, participação esta que sustenta a narrativa enquanto um equilíbrio sistêmico que apoia a múltipla enunciação dos personagens citada anteriormente na análise da *estrutura literária* do conto.

O estilo de vida de Russel é também muito peculiar a ele. Apesar de mostrar um conformismo ao sistema capitalista, ele é um personagem rural, que não ostenta riquezas



e nem desejos de ascensão como o do irmão que quer ser reconhecido como profeta. A simplicidade de seus gestos é transmitida pelos elementos que compõem o cotidiano do personagem, como a vida na fazenda Mutum, o hábito de dormir na rede e de usar o cavalo como meio de transporte: “Russel entrou na cidade montado no seu cavalo. Nunca se havia visto alguém montado a cavalo dentro da cidade, saturada de carros. Cuiabá estava plenamente cheia de veículos” (DICKE, 2011, p.31).

Russel é, então, o representante dos resíduos transitórios do processo modernizante, como um elemento tradutor de uma perspectiva temporal do que deveria ser um processo totalizante e simultâneo e que esconde as figuras de um passado ainda existente. E, para afirmar as contradições que compõem a narrativa, é importante destacar que Russel, o personagem rural, e mais novo que Blanziflor, o personagem urbano que apenas resgata o passado para justificar o presente.


A singularidade dos pontos que caracterizam os irmãos também conota a presença do autor implícito e do uso da voz de seus personagens para expor sua profissão e a fotografia do cenário mato-grossense. O caráter erudito dos personagens, ambientados no espaço transitório rural e urbano local é, em síntese, a representação artística do autor e de sua visão peculiar dos atores reais do cotidiano.

Para enfatizar a presença do autor implícito, destaca-se a passagem em tom de ironia utilizada pelo narrador:

Folheava o Caderno Negro, lia aqui e ali e dizia:
- Isto só vai sair à luz quando eu me for, quando eu morrer. Ninguém vai ver isto enquanto eu vivo for, vai saber o que escrevi aqui.
Fechou o Caderno e deu uma gargalhada. Nenhum editor (a não ser se pensasse como ele) iria publicar essa obra de tamanho calibre [...].
(DICKE, 2011, p. 27, grifos meus).

Essa ironia pode ser comparada a situação de Dicke e da sua dificuldade de reconhecimento enquanto ainda vivia. A limitação geográfica e a dificuldade de comunicação com os grandes centros permitiu que o escritor apenas editasse seus livros nos casos das premiações dos concursos que participava e das leis de incentivo à leitura, como afirma o próprio escritor em entrevista ao jornal ao *Diário de Cuiabá* ao jornalista Marcelo Rubens Paiva, em 2001:

Folha - Por que é tão difícil o mercado se abrir para os seus livros?
Ricardo Guilherme Dicke - Porque eu não consigo estabelecer uma via de comunicação fácil com as editoras. Elas ficam longe demais. Tudo



tem de ser feito pelo telefone, cartas, não dá para mostrar a obra. Eu estou tão longe... (DICKE, 2001, s/p)


Outra passagem da narrativa que se conecta com a entrevista e que também remete às dificuldades enfrentadas em suas publicações é quando afirma: “Ninguém é profeta em sua Terra” (DICKE, 2011, p. 21), passagem essa que reflete os pensamentos do escritor quando diz “Em Cuiabá, ninguém vira grande escritor. Só morando em São Paulo ou no Rio” (DICKE, 2001, s/p). Esse diálogo retrata a figura do profeta-escritor que usa a palavra como instrumento de eternização do pensamento humano através da representação da realidade em que está inserido, independente das suas dificuldade de enunciação.

Últimas considerações

Ricardo Guilherme Dicke mostra no conto “O Velho Moço” que dar voz aos marginalizados não se resume apenas em trazer ao ato os personagens tipos, como os ladrões que comumente são retratados em sua produção, mas também ao homem comum que é peça, ator e vítima do sistema modernizante, com seus conflitos individuais que envolvem os aspectos históricos, filosóficos e sociais.

Blanziflor é a figura do homem em conflito com o sistema, resultante de sobreposições de fatores externos que influenciam na sua visão de mundo. Partindo do pressuposto de que a hibridação é a tradução de um processo “cultural, agonístico uma vez que nunca se completa em sua indecidibilidade” (HALL, 2008, p. 71), a mesma é a marca transitória da realidade que constrói o perfil identitário do personagem, caracterizado pela tradução dos elementos não só espaciais, mas também particulares de origem. O Velho Moço é uma figura comum do ambiente brasileiro e mato-grossense, marcado pelos fragmentos do processo de hibridação.

A união dos pontos que traçam um perfil identitário do personagem leva a inferir que Blanziflor não é apenas uma figura que carrega os conflitos individuais nascidos de um ambiente em que o espaço e o acesso ao universal criam uma visão fragmentada: ele é um porta-voz dos conflitos humanos diante das diversidades que contradizem a promessa de homogeneidade acessível e igualitária do *modernismo exuberante*. Assim, a identidade do personagem é o reflexo da visão de mundo do autor, que busca na



localidade posicionar-se em seus personagens, unindo os resíduos do tempo para representar o caráter plural, individualista e influenciador da modernidade.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa e Gênese Andrade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

DICKE, Ricardo Guilherme. O Velho Moço. In: _____. *O Velho Moço e outros contos*. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2011. p. 13-39.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

RAMA, Ángel. Literatura e Cultura. In: VASCONCELLOS, Sandra Guardini T.; AGUIAR, Flávio Wolf de (Org.). *Ángel Rama: Literatura e Cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 239-280.

Referências webgráficas

DICKE, Ricardo Guilherme. Aposta de Guimarães Rosa lança romances. *Diário de Cuiabá*. Entrevista concedida a Marcelo Rubens Paiva. Cuiabá, 06 mar. 2001. Disponível em: <<http://www.diariodecuiaba.com.br/detalhe.php?cod=42833>>. Acesso em: 14 abr. 2013.

OS MEMORÁVEIS, DE LÍDIA JORGE, E AS VÁRIAS REVOLUÇÕES DOS CRAVOS

Licia Rebelo de Oliveira Matos (UFRJ)¹

Resumo: No aniversário de 40 anos da Revolução dos Cravos, Lídia Jorge publica um romance que resgata o episódio de forma ficcional e testemunhal. Misturando diferentes vozes e visões sobre o 25 de Abril – as dos memoráveis, participantes da revolução que concedem entrevistas a uma equipe de reportagem, e a da jornalista principal e narradora do romance –, a autora manifesta como um evento histórico pode invadir a vida pessoal de sujeitos de diversas gerações, tornando-os inelutavelmente ligados ao passado.

Palavras-chave: Revolução; Cravos; Memória; Testemunho; Portugal.

Se, como estudantes de literatura, acreditamos que toda história bem contada possui início, meio e fim, devemos reconhecer, entretanto, o quão difícil é apontar, na História, as conclusões de seus episódios mais marcantes. São muitos os períodos históricos de que se diz não terem terminado, como uma forma discursiva de manifestar a longa duração de seus efeitos para um grupo social. De imediato, podemos lembrar a provocação de Richard Sennett na obra *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade* (1988), quando diz que o século XIX não terminou, bem como o título famoso de Zuenir Ventura, *1968: o ano que não terminou* (1988).

É essa ideia de interminabilidade, de extensão do passado até o presente que Lídia Jorge acaba por imprimir sobre a Revolução dos Cravos no romance *Os memoráveis*, de 2014. Nessa ficção muito bem estruturada, composta de três partes, introdução – “A fábula” – desenvolvimento – “Viagem ao coração da fábula” – e conclusão – “Argumento” –, a escritora promove um percurso de análise do 25 de Abril de 1974. Resgata, por meio dos relatos e histórias de seus personagens, a fase de planejamento do levante, passando pela derrubada efetiva do Estado Novo e o processo revolucionário em curso (de 74 a 76), vindo a culminar na memória que se tem hoje sobre esse evento que reinstaurou a liberdade em Portugal e mudou os rumos do país nas últimas décadas do século XX.

¹ Graduada em Letras pela Uerj. Mestre e doutoranda em literatura portuguesa pela UFRJ. Contato: liciamatos@gmail.com

O livro em questão traz no enredo uma proposta de inserção de gêneros documentais, como a entrevista e o testemunho, na ficção literária, o que o coloca numa espécie de entrelugar histórico-ficcional. Uma equipe de reportagem portuguesa traça um roteiro de entrevistas a nove participantes diretos do 25 de Abril, selecionados a partir de uma antiga fotografia não oficial – temos aí mais um registro documental – tirada no restaurante carinhosamente apelidado de Memories, em agosto de 1975. Não por acaso, trata-se de um período em que as medidas revolucionárias ainda estavam acontecendo e Portugal mantinha seu fervor político-ideológico. Ana Maria Machado, narradora do romance, forma com Miguel Ângelo e Margarida Lota o trio de jornalistas contratados pela rede de televisão norte-americana CBS para produzir um programa de TV sobre o evento. 30 anos após a revolução, já que o romance se dá no ano de 2004, e baseando-se no tal retrato dos revolucionários, a equipe conduz um retorno ao passado, sendo por ele afetados, cada um à sua maneira, durante o processo.

O que se desenvolve, então, a partir da primeira entrevista, é uma multiplicidade de vozes a respeito do que se passou no 25 de Abril e nos anos que à data se seguiram. Vozes que, no decorrer do discurso, oscilam entre êxtase e frustração, ao lembrar o movimento e sua repercussão em Portugal. É importante mencionar que, em entrevistas quando da publicação do romance, Lúcia Jorge afirmou ter também entrevistado certas figuras importantes na revolução, o que acaba por servir como índice histórico-ficcional da narrativa: “eu não falei com todos, mas falei com muitos, muitos mais do que aqueles que aparecem como figuras no livro” (JORGE, 2014b). Contudo, a análise que propomos aqui desconsidera essa suposta realidade dos personagens entrevistados.

Por meio dos depoimentos desses personagens, inspirados em participantes reais da revolução de Abril, como Salgueiro Maia (Charlie 8) e Otelo Saraiva de Carvalho (El Campeador), vemos uma tentativa obstinada de reconstituição fiel dos fatos, a busca dos rastros deixados por eles no tempo, visando recuperar uma verdade perdida, assaltada: “Posso dizer-vos que à medida que alguns, na praça pública, passavam a ser reconhecidos como heróis, a maioria dos verdadeiros autores dos actos decisivos se ia transformando numa massa informe de soldados desconhecidos. E aí eu não o permiti.” (idem, 2014a, p. 99-100).

A fala do Oficial de Bronze, alcunha do segundo entrevistado, é revisitada em outros momentos do romance, por outros revolucionários. Em sua maioria, afirmam ter

sido vítimas da distorção sofrida pelo 25 de Abril, em decorrência do inevitável esquecimento inerente à memória, e da vaidade que levou diversos homens a reivindicar o posto de agentes históricos, heróis da liberdade. Conforme diz Ernesto Salamida, na quinta entrevista:

[...] estas mesmas conjecturas aparecem em várias publicações sob a forma de depoimentos assinados por outros, e não por mim. Para aí uns cem. Aliás, por vezes desconfio mesmo que a minha heteronomia não tem limites, e outras vezes julgo que não existo, que sou o sonho do sonho dos outros, que eu não sou nem nunca fui eu. De tal forma que já dei por mim a ditar aos outros o que eles deveriam ter sentido em meu lugar, e no final eles até me corrigem, dizendo, Ernesto, desculpa, olha que não foi assim. E assinam o que dizem. (JORGE, 2014a, p. 177-178).

Diante dessa multiplicidade de versões e personagens que se apresentam sobre a revolução, podemos entender que, mais do que uma verdade única e indiscutível, a memória, presente já no título do romance, parece ser o que se persegue ao longo de toda a narrativa. Não apenas os personagens entrevistados – designados *memoráveis* –, mas também os próprios jornalistas, encarregados de trazer à vista dos espectadores da CBN, em 2004, o conhecimento da revolução portuguesa, têm-na em seu encalço. Diz Ana Maria Machado, em dado momento: “Se algum de nós era ridículo nessa ambição, então todos éramos ridículos, [...] todos à volta do mundo que procurássemos prolongar a memória o seríamos.” (ibidem, p. 105).

O sociólogo Maurice Halbwachs entende que a história de um fato ou evento começa a ser escrita quando a memória sobre ele carece de ser reforçada, lembrada e apresentada às gerações posteriores à daqueles que o testemunharam. Halbwachs define a memória como substância viva, e percorre boa parte de sua obra *A memória coletiva* (1968) para concluir que memória histórica é um conceito por si só paradoxal. Em suas próprias palavras:

Enquanto subsiste uma lembrança, é inútil fixá-la por escrito ou pura e simplesmente fixá-la. A necessidade de escrever a história de um período, de uma sociedade e até mesmo de uma pessoa só desperta quando elas já estão bastante distantes no passado para que ainda se tenha por muito tempo a chance de encontrar em volta diversas testemunhas que conservam alguma lembrança. [...] Se a condição necessária para que exista a memória é que o sujeito que lembra, indivíduo ou grupo, tenha a sensação de que ela remonta a lembranças

de um movimento contínuo, como poderia a história ser uma memória, se há uma interrupção entre a sociedade que lê essa história e os grupos de testemunhas ou atores, outrora, de acontecimentos que nela são relatados? (HALBWACHS, 2003, p. 101).

As ideias de Halbwachs iluminam nosso olhar sobre o romance de Lídia Jorge. Retifiquemos, então, o modo como iniciamos este texto: trazendo os apontamentos do sociólogo francês para nosso objeto de estudo, torna-nos possível afirmar que a Revolução dos Cravos não diz respeito – ao menos, não ainda – à história de Portugal, mas sim à sua memória, a essa memória coletiva ainda muito viva, pois repleta de sobreviventes ávidos por narrá-la. “[...] mantenho tudo o que se passou dentro da minha cabeça. A minha memória é uma das mais fiéis que eu conheço. Mas eu continuo a dizer que não duro para sempre. Ouçam-me antes que seja tarde. Pois o tempo passa, o tempo passa, meus amigos.” (JORGE, 2014a, p. 93), é o que diz o Oficial de Bronze ao iniciar sua entrevista.

Somando-se à pretensa ausência de esquecimento de que fala o personagem, essa presença viva, pulsante, do levante de abril décadas após sua ocorrência se faz perceber no texto a cada vez que a narradora remete ao “resto da metralha de flores que ainda existe entalada entre as pedras da calçada de Lisboa” (ibidem, p. 14). Em verdade, para Ana Maria Machado, convencer-se do poder da revolução no presente é um processo gradativo e doloroso, criando-se pouco a pouco, de entrevista em entrevista com os memoráveis, de mirada em mirada para seu próprio passado. No percurso da jornalista, que vivia há cinco anos nos Estados Unidos e repudiava os conflitos e questões nacionais portuguesas, chegando a definir seus conterrâneos como “um povo longínquo que só por acaso era o [seu]” (ibidem, p. 17), a força da memória da revolução é uma “lava apenas adormecida” (ibidem, p. 41), acordada por ocasião de uma viagem sem retorno a “lugares que não desejava visitar” (ibidem, p. 14).

Chegamos agora ao *coração da fábula* de Lídia Jorge, termo que a própria autora utiliza como subtítulo, e a seu enredo, que, veremos, vai além das lembranças dos revolucionários. Adentrando a narrativa criada pela escritora, é possível identificar no romance uma metralha de flores tão entalada quanto a do 25 de Abril. Trata-se da memória individual de Ana Machado, ou seja, daquilo que diz respeito à relação com seus pais e, por conseguinte, com Portugal e os Cravos.

Ana Maria se define, com muita propriedade, como “filha da revolução” (JORGE, 2014a, p. 261). Fruto da paixão entre dois entusiastas do 25 de Abril – o jornalista português António Machado e a atriz belga Rosie Honoré –, que cultivavam estreita amizade com os revolucionários, tendo, inclusive, sido retratados na fotografia do *Memories*, a jornalista contraria as expectativas de filha apegada a sua história familiar. Assim, em vez de apresentar uma protagonista apaixonada pela revolução, seus mitos e simbologias, Lúcia Jorge surpreende o leitor com uma narradora para quem o episódio não passava de uma irrelevante movimentação na história daquele país – “fitinha de terra do tamanho de uma toalha, sem importância nenhuma” (ibidem, p. 16) – perdido na Grande Europa. Esse desdém fica claro na passagem a seguir, em que a narradora compara, de forma muito irônica, o 25 de Abril à Revolução Francesa:

fora já na fase pós-Thermidor da revolução portuguesa. Antes tinha havido uma Bastilhazinha, depois um Terrorzinho, e logo se seguira na mesma tarde um Thermidorzinho, e depois a armadilha que sempre vem a seguir a qualquer tremor, ou mesmo um tremorzinho (ibidem, p. 314).

A aversão a Portugal e aos Cravos se manifesta como uma espécie de luto. Trata-se de uma resposta magoada à insuperada separação dos pais, que se deu aos seus 12 anos, mas principalmente ao pai, António Machado, que tinha no 25 de Abril as mais felizes memórias pessoais e profissionais. Na tentativa de se desvencilhar ao máximo da figura paterna, sendo António Machado famoso pela abordagem precisa das questões nacionais portuguesas, com análises e previsões jornalísticas que foram fundamentais para a revolução e o Prec, Ana Maria opta por abandonar Portugal. Em contrapartida, coloca-se, segundo suas próprias palavras, “a caminho do centro do centro do mundo, o olho do olho, Washington, deixando para trás a periferia da periferia, um arredor longínquo em relação ao mundo. Portugal pequenino.” (ibidem, p. 133). Temos, portanto, uma personagem expatriada por opção, uma portuguesa por excelência, respondendo positivamente à secular cultura de emigração que se pode observar na história de Portugal.

Em análise sobre o romance, a pesquisadora Ariane de Andrade da Silva aborda essa questão, afirmando que “a pátria a que [os revolucionários entrevistados] pertencem é a da memória” (2016, p. 5733). Em outras palavras, trata-se de habitantes

de um passado memorável desterritorializados no presente, e é esse desterro que Lídia Jorge denunciara em seu texto. Por sua vez, a pátria portuguesa de Ana Machado habita uma memória individual bem profunda, sofrida, enterrada, a ponto de a personagem ter escolhido viver em outra língua.

Assim, *pátria*, para a narradora do romance, tem no radical *pai* um sentido mais do que etimológico: é a António Machado que o pequenino e parvo Portugal está ligado, é dele e da memória familiar que ela quer se distanciar. A personagem faz por negar veementemente a língua paterna – o português, em contraposição à materna, que remete à nacionalidade belga da mãe –, adotando o idioma do capitalismo totalitário estadunidense, contra o qual a ideologia da Revolução dos Cravos lutava.

Analisando as fictícias entrevistas dos revolucionários de Abril, podemos perceber que, para aqueles homens e poucas mulheres envolvidos no memorável episódio, a revolução não se restringe à memória coletiva de seu país, mas faz parte de suas histórias pessoais, tendo sido eles os protagonistas do levante. Contrariam, assim, o já mencionado Halbwachs, quando diz que “Os acontecimentos e as datas que constituem a própria substância da vida do grupo não podem ser para o indivíduo mais do que sinais exteriores, aos quais ele não se relaciona a não ser sob a condição de se afastar de si.” (2003, p. 75). Halbwachs exclui dessa afirmação a memória dos sujeitos históricos, em que se baseia nosso estudo, deixando, com isso, de propor uma análise da literatura de testemunho.

Da mesma forma, a revolução é para Ana Maria uma história pessoal, uma memória de família. Considerando as palavras da professora Ângela Beatriz de Carvalho Faria, quando afirma que o 25 de Abril fora marcado por “desejos, emoções e paixões [que naquele momento] surgiam como categorias políticas” (2001, p. 46), podemos entender que, para Ana Machado, a revolução tem uma carga afetiva ainda mais elevada, como toda memória pessoal, especialmente quando advém da infância.

A narradora manifesta ter sido, de certo modo, doutrinada desde criança pelos ideais revolucionários, sendo sua ligação direta com aquele período lembrada, martelada a todo momento: “António Machado costumava dizer que em 74 Rosie Honoré tinha vindo partilhar a alegria da multidão à solta em Lisboa, e passados dois anos, essa alegria tinha tomado o rosto da Machadinha.” (JORGE, 2014a, p. 261). Ela nasce, portanto, com uma espécie de missão: ser o fruto revolucionário que representará

a liberdade das gerações futuras, encargo de que trata de se livrar logo que chega à maturidade, na primeira oportunidade de emigrar.

Portanto, paralelamente aos testemunhos dos revolucionários de Abril, Lídia Jorge põe-nos de frente a outro nível de testemunho, o de Ana, que não menos é do que a enunciação do romance em si. Por meio das palavras da narradora, magoadas, críticas e sem qualquer utopia, ao contrário das lembranças apaixonadas e viscerais dos entrevistados, temos contato com um lado não luminoso da revolução. A autora mostra-nos, com isso, que um evento histórico, ainda que rodeado de mitos, de imagens poéticas e do compromisso libertário, como foi o 25 de Abril, pode produzir efeitos, sensações, visões destoantes e conflitantes no momento de sua ocorrência e, principalmente, nos anos que lhe seguem.

Para surpresa de Ana Machado, ou apenas como confirmação do que já temia, a tarefa, encomendada pelo ex-embaixador norte-americano em Portugal, de produzir o programa da CBN sobre a história portuguesa a lança sem dó para sua própria história. Quando se dá conta, a caçadora havia se tornado a caça do dia. Após anos negando Portugal, a jornalista e narradora, dona da reportagem e da enunciação, é forçada pela autora, dona da palavra e do destino, a olhar de frente para um fator que a aproxima, e mesmo a iguala aos memoráveis, a seus pais e a todos os portugueses: a incontornável memória da revolução.

Referências bibliográficas

FARIA, Ângela Beatriz de C. A revolução de Abril: a invenção da liberdade. *Semear*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 45-56, 2001.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

JORGE, Lídia. *Os memoráveis*. Alfragide: Dom Quixote, 2014a.

_____. Uma canção contra o destino. *Público*. Lisboa, 28 mar. 2014b. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2014/03/28/culturaipilon/noticia/uma-cancao-contra-o-destino-332372>>. Acesso em: 30 set. 2017.

SILVA, Ariane de A. Vozes inquietas: (des)construções identitárias no romance *Os memoráveis*, de Lídia Jorge. In: ENCONTRO ABRALIC, 15, 2016, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Uerj, 2016. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/>>. Acesso em: 30 set. 2017.



**MEMÓRIA E IMAGINÁRIO EM “OS DESVALIDOS”,
DE FRANCISCO J. C. DANTAS**

Manuella Mirna Enéas de Nazaré (UFPE)¹

Resumo: Este trabalho teoriza sobre a memória e sobre o imaginário, e investiga essas instâncias em jogo na narrativa de “Os desvalidos”, publicada em 1993 por Francisco J. C. Dantas. Com esse aporte teórico, percebemos nessa obra: memórias coletivas da cultura que formou as personagens, bem como memórias individuais; arquétipos tradicionais do regionalismo nordestino e temas dessa tradição literária; imaginários coletivos e individuais que dialogam com essa cultura e com as complexidades humanas das personagens. Tudo isso é trabalhado em dinâmica contemporânea, de atualização e transformação desses estatutos. Sendo assim, essa reflexão torna-se importante para a teoria e crítica literárias contemporâneas.

Palavras-chave: Memória; Imaginário; Literatura; Regional.


Introdução

Uma obra de arte pode ser vista como um diálogo aberto estabelecido entre a subjetividade de um autor e as condições sociais e naturais da época e do local na qual é produzida. Dentro dessa perspectiva, a literatura abre caminho para que se trate das complexidades em torno dos sujeitos, como dos objetos que constroem a memória, e das várias demandas do real em relação a um passado que se presentifica em imaginário, sempre atualizado.

Assim, as dimensões humanas das personagens de uma obra, o papel da memória, as representações do imaginário são maneiras de ler criticamente a literatura. Focando a lente sobre as produções literárias de fins do século XX até hoje, percebe-se o quanto essas ferramentas podem ajudar, visto que a humanidade passou por mais mudanças drásticas diante da intensificação do capitalismo, da globalização e das novas tecnologias, com consequências continentais e regionais, de maiores e de menores proporções sobre os indivíduos e suas manifestações de cultura. Nesse processo, a memória é uma das poucas colunas ainda erguidas diante do mundo tantas vezes abalado. É, sobretudo, a consciência de uma referência anterior, independente de como fora erguida. E perceber os movimentos do imaginário nos permite também entender as certas (re)modelações que a literatura contemporânea veio fazendo nessa fase.

“Os desvalidos” é um romance polifônico que nasce de memórias, retratando os (dês)caminhos de Coriolano – e de amigos e familiares –, que teve sua cidade invadida

¹ Graduada em Letras (UFPE), com ênfase em estudos literários, Mestre em Literatura (UFPE) e Doutoranda na mesma área (UFPE), ambos com a orientação do Prof. Dr. Lourival Holanda (UFPE). Contato: manuella.eneas@gmail.com.



por Lampião, mas conseguira fugir, deixando para trás sua terra natal, para a qual sempre se assombra a voltar; e os descaminhos de Lampião, que, na sua humanidade, sofre, teme, se arrepende, se decepciona e atua na forma de vida a que se viu levado a viver.


Desde o começo da narrativa, observamos que a obra dialoga com arquétipos, temáticas e imaginários da tradição regional na ficção brasileira, atualizando ou desdizendo o que a tradição havia dito. Mas isso tem uma motivação. Percebemos que ao operar essas reconstruções sobre o povo e o cenário sertanejo, ele intensifica as dimensões humanas, complexas e dinâmicas, das personagens. Portanto, o imaginário regional nordestino é acionado para ser reinventado e problematizado com o homem presente e o mundo moderno, relendo e atualizando a ficção brasileira dessa tradição através de arquétipos, tópicos, memórias e imaginários da tradição regional nordestina e temas consagrados – como a migração, o cangaço, a desvalia do ser humano – a partir de uma linguagem trabalhada entre memórias e angústias individuais.

Destacamos que a universalidade do indivíduo é o que comanda os supostos elementos regionais dessa obra, uma vez que o único lema que rege a trajetória das personagens é o de serem patrões de si mesmos. “Os desvalidos” fala de sonhos não realizados, do desejo de validar a própria história, da angústia de não conseguir mudá-la, de medos, mágoas, incompreensões, humilhações, privações e solidão, dramas que não são exclusivas dos sertanejos ou do sertão.

Breve apanhado teórico: memória e imaginário

Memória é necessidade de resguardo. Mas pensá-la na contemporaneidade pode parecer anacrônico. Walter Benjamin (1987), ao falar do narrador, comenta a singularidade de a modernidade recorrer à memória, ligada à tradição, à retórica, ao coletivo, às narrativas, pois seria esse um tempo de individualismos, de subjetivismos, em que não caberia a voz da memória nesse sentido de coletividade e tradição.

Pensando o pós-moderno – fase que Benjamin não assistiu –, ele mostra-se mais individualista em outra medida, pois a globalização e o capitalismo financeiro tende a homogeneizar os homens, a agrupá-los em estereótipos, o que parece dar ao indivíduo uma sensação de abandono, de desvalia. Mesmo assim, o tempo pós-moderno é grande cultivador da memória, com outras motivações, costumando ver nela uma ferramenta de



busca de identificações, busca que para Bauman (1998) é fundante do homem pós-moderno.


Segundo Olmi (2006), a memória está ligada à formação identitária do indivíduo, sendo ela um meio de compreender a construção das suas identidades a partir do resgate, do entendimento das origens. Considerando que na pós-modernidade, para Hall (2006), o indivíduo se encontra fragmentado identitariamente, haja vista os processos sociais, econômicos e de poder dessa fase a interferirem na sua constituição, esse voltar ao passado seria uma solução satisfatória.

A memória, além de construção e entendimento também pode oferecer reconstrução das verdades chegadas através do tempo e difundidas para o futuro. Nesse sentido de remodelação, Ferreira (2003) adverte que a memória tem suas armadilhas, muitas vezes políticas, de colaborar para o reguardo, com o intuito da legitimação, ou para o esquecimento, intencional e motivado, de determinados dados da memória cultural coletiva.

Essa reflexão com base nas intenções de um poder político traz à tona a falsa ideia de identidades autênticas – autenticidade que não existiria no presente, como reflete Huyssen (2014) –, que, na verdade, participam do que Aleida Assmann (2011) chama de funcionalidades da memória.

Uma memória seria funcional porque, ao se orientar para o passado, “ela segue rastros soterrados e muitos até esquecidos, e reconstrói provas significativas para a atualidade” (ASSMANN, 2011, p. 53). Nesse sentido, a autora entende que a memória está relacionada a projetos identitários, a interpretações do presente e a pretensões de validade. Então, a partir de um determinado presente, ilumina-se um passado específico que tem um horizonte prévio de futuro.

Cabe pensar que a memória está ligada à história entendida como preservação, dando a questionar essa ideia com a de invenção, para a qual conceitos como *invented traditions*, de Eric Hobsbawn, e *imagined communities*, de Benedict Anderson, oferecem grande suporte. Assmann (2011) percebe que eles deram nova perspectiva à relação entre formação nacional e recordação histórica, e filia-se a essas pesquisas, ao se interessarem pelo que ela chama de ficções culturais menos sob o aspecto de falsificações infundadas e mais sob o aspecto do que ela chama de mitos histórico-significantes. Isso quer dizer que a memória ligada à invenção no processo histórico



estaria a favor da formação e construção de identidades nacionais, fenômeno que peca por redução e acerta pela criação.


Nesse contexto, memória também está ligada à monumentalização e à patrimonialização de ideias, bem como de imagens e de culturas, como reflete Néstor Garcia Canclini (1990). Isso lembra a analogia que Assmann (2011) faz de memória como caneta (fixação permanente), escrita que registra e legitima. Canclini (1990) percebe o caráter de construto e de teatralização em toda tradição, o que, sem o devido cuidado de uma adequada política cultural, tende a transformar-se em monumento e patrimônio, no sentido de institucionalização fascinada de *tradicionalismos reducionistas*.

Há que se perceber também na memória, esse olhar para trás como forma de ver o presente, uma postura contemporânea. Giorgio Agamben (2009) diz que o olhar contemporâneo volta-se sobre o presente buscando perceber suas obscuridades, sabendo que, para entendê-las, é preciso um olhar inatual, anacrônico, um distanciamento do presente para perceber melhor suas intenções. Assim, compreende-se o tempo contemporâneo em uma perspectiva relacional, como diz Teixeira Coelho (2011); um tempo que se mostra entre um “cedo demais”, um “demasiado tarde” e um que “ainda não é”, apenas é, nas palavras de Agamben (2009).

Teixeira Coelho (2011) chama atenção de que esse é um novo modo de sentir e ver o mundo, um espírito novo que traz a necessidade de revisão do que foi/é. Em conexo com a ideia de que hoje toda verdade se faz em mosaico, não em retórica. Não mais se admite a leitura de tradição desligada de seu fundamentalismo latente, que não aceita identidades cambiantes, interpretações plurais e diversidade cultural, nem crítica ou ironia; tudo o que é caro ao contemporâneo, observante da relação do que já foi com o que está na ordem dos dias.

Nessa linha de pensamentos, a ideia de memória como motor do agir e da autointerpretação contribui para a de imaginário, no que ele tem de reguardo e de invenção, de receptáculo e de construção, de significante e operador de significados. Assim, memória e imaginário estariam ligados à cristalização e à formação de verdades acessíveis aos indivíduos, individualmente e socialmente.

É interessante notar que, como lembra Joachim et al (2011), isso se liga à ideia de criação literária de Freud, de que surge uma ocasião no presente, a qual se estende à



recordação de um evento do passado e juntos edificam uma relação com o futuro. Procedimento como análogo ao mito, que remete a um profundo desejo de humanidade e não é efêmero, é sempre novo, sempre atualizável, a fim de responder às expectativas de uma sociedade. Isso porque o mito se narra, se interpreta e se reconstrói em um agora e um aqui dinâmico; ele se repete, mas se reformula. É assim que uma narrativa agrada ou seduz uma sociedade, porque responde a uma espera inconsciente e profunda.


Como afirma Joseph Campbell (2008), há um mito para cada época, pois cada uma traz suas demandas para ele, sendo renovado sempre. Isso dá mostras do caráter ativo e dinâmico da memória, e possível do imaginário, pois, como afirma Joachim et al (2011), ambos mexem com o sistema mítico de um povo, o que atesta, inclusive, o poder subversivo da literatura.

Ao enxergar essa dinâmica e esse possível sob o olhar contemporâneo exposto por Agamben (2009), as reconstruções operadas pela memória e pelo imaginário se justificam. Assim, imaginário pode ser entendido como a força imaginativa ou criadora de que fala Frye (2000). Para Joachim et al (2011), isso significa que imaginário humano é uma energia vital inalienável das configurações de sentido.

A perspectiva antropológica sobre o imaginário de Gilbert Durand amplia a visão, conforme Wunenburger (2007), e o entende como tensão de coesão entre as forças neurobiológicas e as culturais, postas em um estruturalismo figurativo. Assim entendido, o imaginário estaria essencialmente identificado com o mito, constituindo o primeiro substrato da vida mental, até que se incluiria em um trajeto antropológico mais amplo, o que faz do imaginário um mundo de representações.

Carl Jung, por sua vez, entendeu o imaginário aliado ao que chamou de inconsciente coletivo, desenvolvendo o conceito de arquétipo, importante para entender o imaginário, que consiste em estruturas das imagens primordiais do inconsciente coletivo, unindo o imaginário e esquemas puramente subjetivos a processos racionais e imagens concretas da percepção. Já Bachelard, entende o imaginário em seu dinamismo criador, como potência poética das imagens, a potência da palavra humana que emerge do inconsciente coletivo, desvinculando-se do biográfico. (JOACHIM et al, 2011).

Encaminhando-nos para o fim dessa seleção e síntese teórica, Castoriadis (2004) pode nos dar outra importante contribuição acerca de imaginário. Ele entende o imaginário como representação da história da humanidade, e ambos surgindo por haver



uma coletividade humana. Nesse contexto, o autor traz o conceito de imaginário social instituinte, que produz as instituições animadas por significações através de uma potência de criação imanente às coletividades humanas e aos indivíduos, fugindo, assim, do imaginário dentro de uma ideia natural de criação (imaginário coletivo). Uma vez criadas, tanto as significações imaginárias sociais quanto as instituições se cristalizariam no seio social, o que asseguraria a continuidade da sociedade através da regulação dela.


Castoriadis (2004) fala em imaginário particular, onde estaria a essência da psiquê humana, um fluxo incessante de representações, desejos e afetos, sem lógica necessária ou reguladora. A socialização é que faria com que os indivíduos absorvessem a instituição da sociedade e suas significações, ajustando-se. Para ele, assim, a cultura é o domínio do imaginário em essência (poiética), que vai além do instrumental (funcional).

Wunemburger (2007) vê o imaginário se apresentar como uma esfera de representação e afetos profundamente ambivalente, cheia de erros e ilusões, bem como de revelações de verdades. Mas seja uma ambivalência, seja ele significações instituintes, seja potência criadora, inconsciente de uma coletividade, estrutura antropológica figurativa extremamente representacional, seja força vital configuradora de sentido, o imaginário ressoa, transpassa, significa e representa sentidos vários que atravessam tempo, espaço e indivíduos, sendo capaz de se transformar como o mito. Seu poder é inegável, sua dinâmica é criadora, assim como a memória.

Nas memórias e no imaginário de “Os desvalidos”

Essa obra constitui-se de duas partes narradas a partir da morte de Lampião, que toma a voz na segunda parte. A primeira parte é movida pelo desejo de Coriolano escrever um cordel sobre sua vida, dos seus feitos, inspirado pelo imaginário tradicional nordestino em torno da figura do cordel como depositário e difusor de aventuras e lições humanas. Porém, já no começo, percebe que as letras não fluem diante do real:

Mal principiou a encoivar as primeiras linhas, tanta era a ambição de se contar, que a coisa pareceu até que ia. Com a mão empapada em sentimento, engatava uma frase atrás da outra, e mais por paixão e necessidade de dizer, do que por pachorra de inventar, se deixou ir nessa faina, forrando a desgraça de entusiasmo, afogado num redemoinho de ideias e palavras que lhe arrebatava os anéis do coração. Mas assim que parou pra se reler, entendeu que se afastava do caminho, e passou de contente a machucado, suando pra se tornar raso e linheiro, vassalo da mais estrita verdade! Não queria destorcer o




rumo verdadeiro da má sorte dos amigos, nem se render ao visgo da fantasia. A bitola aumentada dos folhetos que decorara é tudo que não queria! Mas parece que se viciara na leitura de tanto descalabro e muita inventação, pois quanto mais se empinava em direiteza, caprichando em espremer e tornar enxutas as suas exatidões, mais era traído pelo chamado da rima, e a coisa saía desenxabida, desacertada com a pisada do tom. Negocinho invocado! Metido nesse rolo, parecia ter o dedo do diabo! Não eram esses lances falsos o que queria contar! Precisava era de termos que chamegassem de vida! (DANTAS, 2012, p. 25).

Mas a vida está no que escapa ao dizível, no que não se diz com a denotação. Coriolano inventa, mesmo sem querer, o imaginário enquanto energia de criação irrompe. Se ergue o poder da imaginação simbólica em detrimento da concretude das experiências humanas, que, na verdade, são reduzidas se lidas apenas racionalmente. Impõe-se o poder do ficcional em uma instância e da caixa ressonante que é o imaginário.

No fim da sua tentativa, percebe que não há motivos para um cordel, pois sua vida não é condizente com esse tipo de narrativa, ele não teria o que mostrar. “Passou o trecho daqueles dias molestado como agora está, entalado que nem uma cobra papapinto a engolir um sapão. Bonito saldo, Coriolano! Bonito, hem?!” (DANTAS, 2012, p. 139). O homem é fraco, frágil de ideias e de experiências. O narrador equilibrado e exemplar de Benjamin (1987) se desmonta, dando mostras ao narrador pós-moderno que nos traz Silviano Santiago (1989), na problemática e crise de falar de si mesmo, considerando-se sem heroísmos, sem representação possível no dizível.

Durante a narrativa de Coriolano, percebemos o quanto a memória move as personagens, não as definindo no sentido da redução, mas participando de uma ambição pessoal de busca do bem-estar. No entanto, é possível ver, nesse olhar para o passado, muitos conflitos íntimos e desgostos frutos da inconciliação das suas subjetividades anteriores com as atuais, bem como das suas escolhas individuais com as estruturas culturais que o formaram, das tradições que recebeu direta ou indiretamente:

E agora estou aqui como um pamonha a remoer o passado, nesta turvação que me empeçonha e desregula o tino, de cabeça entalada, zanzando à toa sem me resolver. Torno ou não torno ao Aribé? Todo novo dia acha que sim, e se consome a fazer planos que se espedaçam em sensações atrapalhadas. Acodem-lhe de misturada as curvaturas que a gente mais necessitada endereçava, aqui, ao boticário; a catanga do pai estaqueado a bico de urubu, na mesma casa do Aribé onde ele, Coriolano, esfolou as mãos no cabo da enxada e




depois viria a construir a sua melhoria, o seu sossego, partilhando a mais leal camaradagem. Compadre Zerramo, tio Felipe, Lampião, todos eles aí se engancharam em seu destino; os dois primeiros, lhe passando a mais limpa amizade, o mel da vida; e este famigerado, a mais sacana violência, a agonia mais crucificada. De modo que ali se refez e se desfez, tudo ganhou e perdeu! E daí o destempero nesta cabeça onde agora enxameiam unas saudades, um vazio amolentado, uma pontada que também lhe pega o peito, uma agitação, uma ruindade a futucar desinquieta! E nem sequer ter sabença pra botar isso num folheto contando tudo certinho! Um jumento, é o que é! Emburreceu! Seria um alívio para as cordas da alma! Ah, se seria. (DANTAS, 2012, p. 58-59).

Olhar para o passado, o Aribé, é busca de respostas, mas não quer dizer encontrá-las, pois implica também achar desacertos e entrar em contato com uma dimensão mal resolvida da memória e do seu imaginário particular. Essa percepção em relação à memória nos leva a perceber que a busca individual das personagens é o norte do seu olhar para o passado, presente ou futuro.

Nessa perspectiva, o imaginário tradicional coletivo é atualizado pela medida da dimensão humana dinâmica das personagens, questionando antigos estatutos e costumes. As personagens são homens donos de si, seus desejos movem suas escolhas, não é a tradição ou as honras da moral social. Coriolano, ao falar da alma livre do seu tio Felipe, diz que:

Se lhe faltar serviço em alguma praça onde monte a tenda, pode muito bem passar adiante, ir bater em outra freguesia, que o mundo de deus é grande, e as fronteiras dos estados são marcadas para se cruzar. E já se dá até uma certa satisfação de ir perdendo aquela gente de vista, maginando as conversa animadas que pela frente. (DANTAS, 2012, p. 103).

Nesse contexto de conflituosas ressonâncias subjetivas e culturais, os imaginários em torno dos territórios sagrados da região nordestina vão sendo rompidos. O sertão nostálgico e honroso se desfaz. Coriolano, por exemplo, encontra outras paragens mais a contento em outro lugar, “mal comparando com o sertão, donde enjoou até o bafo do vento, com as rabanadas esturricadas que traziam o festo das carniças e lhe davam engulho, aquela beira de rio lhe encheu a barriga e lhe valeu de sereno refrigério.” (DANTAS, 2012, p. 106). Ao mesmo tempo, o imaginário do sertão seco e infértil vai sendo tomado por um lugar onde há uma grande sombra debaixo do umbuzeiro, e frutos graúdos e carnudos de jaqueira, com que se enlambuzam. Assim como o imaginário do




sertão bronco e inculto é substituído por uma possibilidade de realidade em que se lê *As mil e uma noites e Os doze pares de França*. (DANTAS, 2012).

Vale ressaltar também que as personagens foram infelizes no sertão da obra não pela miséria ou por determinismos geográficos desse território-persona do regionalismo brasileiro, mas por suas escolhas humanas equivocadas. Aqui, o sertão não tem o poder de prender ou assombrar as personagens como costumou ter, o que as segura são as memórias mal conciliadas, os imaginários mal digeridos ou não atualizados. Assim, as personagens não se prendem a ele e dele se põem, inclusive, a sair, se prendem é a si mesmos, a seus medos, angústias e culpas, como a de Coriolano de ter abandonado o pai velho e sozinho em casa para ir fazer sua própria história. Viver e fazer escolhas geram fios graves, funcionando como imagens e memórias que perseguem as personagens, infelizes.

Dessa maneira, nessa obra contemporânea em que saltam as complexidades das memórias e dos imaginários humanos – seja individual ou coletivamente –, as denotações não dão conta das complexidades, o ambiente é pano de fundo. Salta o como lidar com as memórias que prendem as personagens a seus passados individuais ou as que as atam pelos pés ao passado cultural do seu povo; e o como obedecer ou romper com os imaginários coletivos instituídos em relação a uma tradição – sempre forjas particulares das possibilidades do imaginário humano.

O imaginário coletivo tradicional sobre o beato, importante figura na cultura popular nordestina, também é desconstruído. Na obra, é o próprio Padim Ciço quem seduz Lampião a exercer seu veneno em nome de Deus, por motivações pessoais e políticas do santo:

a ele, Virgulino Lampião, era concedida a honrosa encomenda de arrancar a cabeça do tal Prestes, com quem o governo sozinho mostrara que não podia; que ele fosse desempear em nome de Deus a fedentina do anticristo que cuspia na religião e no país. [...] Que se fosse de uma vez com todo o bando ali abençoado, que se apressasse a honrar a liberdade e a permissão que lhe dava o seu governo, mas que saísse logo à caça pra desagrává-lo, e que lhe trouxesse num pano de saco aquela encomenda decepada do inimigo impostor – senão... o maioral se zangava e tudo tornava atrás! E ele, Padim Ciço, um miúdo servo do Senhor, lavaria as mãos como Pilatos que mais nada podia, entregando tudinho aos grandes da nação. (DANTAS, 2012, p. 179-180).



Lampião fica estarecido e decepcionado com seu querido Padim. Assim, essa obra, o imaginário em torno da valentia e impiedade do famigerado Lampião e seu bando também é posto em questionamento. Na segunda parte da narrativa, em que a voz de Lampião aparece, o assistimos lamentar seu destino de sangue, colocando-se como vítima da sua vida, a que fora levado por decepções e sofrimentos. Se sente:

Traído... sempre traído! E quantas vezes! Parece até que a história dos homens se apura por aí. [...] Pelo menos foi esta a paga que sempre recebi dos grandolões, a quem servi em erro, engabelado, pensando que em nome dos leprentos cobrava merecidos agravos de ponto de honra, quando na verdade fazia era punir sem justiça um ou outro sujeito de bom calibre e boa raça que não sabia viver de focinho varrendo o chão. (DANTAS, 2012, 172).

E, já o temido bando de lampião, observado nos bastidores da ação por Coriolano, o faz sentir que:


Aquela gente lhe pareceu tão desinfeliz, tão carecida das necessidades mais rudimentares e indispensáveis a qualquer vivente, que por um momento ele se sentiu uma criatura sortuda e bem provida, apesar de só ter certo de seu o diabo da cacunda. Era uma calamidade! Só tinham mesmo em grandeza os embornais entupidos de munição. (DANTAS, 2012, p. 128).

Os rompimentos nos imaginários tradicionais da cultura regionalista nordestina vão se fazendo de acordo com a necessidade humana das personagens se buscarem, se compreenderem atingirem paz interior e sucesso pessoal. Da mesma forma, as memórias coletivas tradicionais acionadas pelas personagens vão sendo feitas pelas motivações pessoais de suas intenções e dúvidas.

Esse questionamento de estatutos tradicionais do regionalismo literário nordestino é importante para a teoria e para a crítica literárias contemporâneas, pois o olhar contemporâneo funciona e age em um tempo relacional que atende às demandas e às urgências da sociedade, da arte, do humano.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009.



ASSMANN, Aleida. *Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-estar da Pós-modernidade*. Tradução Mauro Gama; Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

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*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPBELL, Joseph. *Mito e Transformação*. São Paulo: Ágora, 2008.

CANCLINI, Néstor García. El porvenir del pasado. In: _____. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo, 1990.


CASTORIADIS, Cornelius. Imaginário e imaginação na encruzilhada. In: _____. *Figuras do pensável: as encruzilhadas do labirinto*. Volume VI. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós moderno: modos e versões*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

DANTAS, Francisco J. C. *Os desvalidos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da Memória e outros ensaios*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

FRYE, Northrop. O imaginativo e o imaginário. In: _____. *Fábulas de identidade: estudos de mitologia poética*. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.



HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva; Guaraeira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

JOACHIM, Sébastien et al. Saber do imaginário e saber do mito. In: _____. *Hermenêutica do imaginário*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2011.

OLMI, Alba. *Memória e memórias: dimensões e perspectivas da literatura memorialista*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006.

SANTIAGO, Silviano. O Narrador Pós-moderno. In: *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1989.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

AUTOFICÇÃO E HISTÓRIA EM *O IRMÃO ALEMÃO*

Maria Isolina de Castro Soares (Ufes)¹

Resumo: Este artigo discorre sobre a relação entre ficção e realidade no romance *O Irmão Alemão* (2014), de Chico Buarque, postulando a necessidade de um novo conceito de ficção para abarcar obras que, como a em questão, veiculam fatos biográficos na trama ficcional. Discorre, também, a respeito da presença de dados históricos nas obras de ficção, em especial aos referentes a eventos-limite em que as pessoas são destituídas de toda humanidade. Nessa perspectiva, a literatura faz um pungente testemunho da história de seres que não têm lugar na história oficial.

Palavras-chave: Ficção; Autoficção; História; Testemunho

HHhH, de Laurent Binet (literatura francesa; romance histórico); *Diário da Queda*, de Michel Laub (ficção brasileira); *K*, de Bernardo Kucinski (ficção brasileira); e *O Irmão Alemão*, de Chico Buarque (romance brasileiro) são obras híbridas que apresentam uma relação ambígua entre ficção e realidade. Como essas, há inúmeras outras, publicadas principalmente a partir dos últimos anos de século XX, cujo teor oscila entre fatos empíricos e fatos ficcionais, provocando o leitor, que precisa tomar uma decisão de como ler essas obras.

O objeto de estudo, neste artigo, é *O Irmão Alemão* (2014). Seu autor, Chico Buarque, é personalidade amplamente conhecida por um número muito grande de brasileiros. Se se pensar nos brasileiros com algum tipo de vida acadêmica, pode-se quase dizer que os que o conhecem estão na faixa dos 100%. Como compositor popular, grava seu primeiro compacto em 1965, com as músicas "Pedro pedreiro" e "Sonho de um carnaval", esta participante do Festival da TV Excelsior no mesmo ano². Começa então uma carreira que dura até o presente, como compositor de música popular brasileira, como dramaturgo e como romancista, além de algumas incursões como ator de cinema e de teatro.

Dados de sua trajetória artística e de sua vida privada são conhecidos, como o fato de se chamar Francisco Buarque de Hollanda (1944) e de ser filho do sociólogo, historiador e jornalista Sérgio Buarque de Holanda (1902 - 1982). Na obra em questão, o narrador é Francisco de Hollander, cujo apelido é Ciccio (como é chamado pela mãe, Assunta, que é italiana, e Ciccio é forma diminutiva carinhosa de Francisco). O pai do narrador é Sergio de Hollander, um intelectual que vive cercado de livros:

¹ Doutoranda em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. Bolsista da CAPES.

² Informações presentes no site do compositor: <<http://chicobuarque.com.br/>>. Acesso em 12 set. 2017.

Calma Ciccio, disse minha mãe, quando já crescido lhe perguntei por que meu pai não escrevia um livro, uma vez que gostava tanto deles. Ele vai escrever o melhor libro del mondo, disse arregalando os olhos, ma prima tem que ler todos os outros. A biblioteca do meu pai contava então uns 15 mil livros. No fim superou os vinte mil, era a maior biblioteca particular de São Paulo [...] (BUARQUE, 2014, p. 18-19).

A respeito de Sérgio Buarque de Holanda pode-se acrescentar que, entre 1929 e 1930, morou na Alemanha como correspondente dos *Diários Associados*³. Em Berlim, entrevistou o escritor Thomas Mann, e publicou a entrevista/reportagem “Thomas Mann e o Brasil” em *O Jornal*, em 16 de janeiro de 1930:

A MÃE DOS IRMÃOS MANN, d. Júlia Bruhn da Silva, que faleceu em 1922, com 70 anos de idade, era filha de um alemão que possuía no Brasil uma fazenda e que se casara com uma crioula, provavelmente de sangue português e indígena. Aos seis ou sete anos foi trazida por seu pai a Lübeck, onde teria melhores possibilidades de uma educação e de uma instrução exemplares. A futura Frau Júlia Mann nunca se esqueceu de sua infância no Brasil [...] (HOLANDA, 1930, s. p.).

Em entrevista a Augusto Massi, em 1994, Chico Buarque fala sobre essa época da vida do pai: “[...] Meu pai viveu na Alemanha no começo dos anos 30, morou dois anos e veio embora (BUARQUE, 1994, s. p.). Em *O Irmão Alemão*, o narrador Ciccio conta:

Eu de fato poderia contar sem mentir que em 1929 meu pai entrevistou Thomas Mann no suntuoso Hotel Adlon, no bulevar Unter den Linden. [...] o Thomas Mann tinha vergonha da mãe brasileira. [...] devia ser porque d. Julia da Silva Bruhns Mann, com seu sangue de índio e português, falava alto, ria demais e flertava com meio mundo nos salões de Munique [...] (BUARQUE, 2014, p. 52-53).

Ficção e realidade amalgamam-se, ainda, no evento que dá título à obra, pelo fato de Francisco de Hollander, filho de Sergio de Hollander, ter um irmão alemão. Na já citada entrevista a Augusto Massi, Chico Buarque revela:

Já mais velho, quando fui morar no Rio de Janeiro, mas garoto ainda, fomos visitá-lo [o Manuel Bandeira]. Fui com o Tom e o Vinícius. Foi um encontro interessante. Ele tocou um pouco de piano e começou a contar umas histórias do meu pai. “Ah! o Sérgio”... e no meio de algumas lembranças ele mencionou “aquele filho alemão”. Eu perguntei: “Que filho?” Eu não sabia que meu pai tinha tido um filho na Alemanha. O Vinícius me perguntou: “Você não sabia?” Eu disse: “Não”. Era um pouco segredo lá em casa. Meu pai tinha tido um filho

³ Empresa fundada por Assis Chateaubriand em 1924. Hoje, os Diários Associados são um poderoso conglomerado de mídias no Brasil, incluindo, como veículos e empresas do grupo, jornais, revistas, emissoras de rádio e televisão, internet e unidades gerenciadoras desse grupo. Informação disponível em: <<http://www.diariosassociados.com.br/>>. Acesso em: 01 dez. 2015.

alemão antes de casar. Eu fiquei muito chocado e quando pude ir a São Paulo perguntei ao meu pai sobre isso. No começo ele não quis falar, mas depois abriu o jogo (BUARQUE, 1994, s. p).

Revelando um pouco mais sobre o assunto, Chico Buarque diz:

Eu só sei que mais tarde, durante a Guerra, a mãe desse menino mandou uma carta a meu pai pedindo para ele enviar documentos provando que não tinha sangue judeu. Minha mãe, que sempre se ocupava das coisas práticas, foi quem descolou os papéis provando que meus avós e bisavós não tinham sangue judeu. Os papéis foram entregues ao Consulado Alemão aqui no Brasil. Foi a última notícia que se teve dela e do filho (BUARQUE, 1994, s. p).

Na ficção, o narrador encontra uma carta datada de 21 de dezembro de 1931 "[...] endereçada a Sergio de Hollander, rua Maria Angélica, 39, Rio de Janeiro, Súdamerika, tendo como remetente Anne Ernst, Fasanenstrasse 22, Berlin" (BUARQUE, 2014, p. 8). Nessa carta, que Ciccio consegue que um conhecido traduza, Anne Ernst dá notícias do filho Sergio e informa que talvez se ligue a um pianista de nome Heinz Borgart e, assim, dê um verdadeiro lar ao filho.

A obra *O Irmão Alemão* é construída, como comprovam os trechos selecionados, de fatos ficcionais que têm suporte empírico. Se é apresentada como "romance brasileiro"; se na ficha catalográfica há a ressalva: "Os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos, e não emitem opinião sobre eles" (BUARQUE, 2014, s. p), que conceito de ficção é preciso utilizar para dar conta de obras como essa?

O que é ficção?

Em sua tese de doutorado, Fabíola Padilha inicia uma discussão sobre fatos empíricos e fatos fictícios e, para isso, reporta-se ao início do romance *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho. Esse romance inicia-se com o seguinte enunciado:

1. Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá de preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui. [...] Pergunte aos índios. Qualquer coisa. O que primeiro lhe passar pela cabeça. E amanhã, ao acordar, faça de novo a mesma pergunta. [...] E a cada dia receberá uma resposta diferente. A verdade está perdida entre todas as contradições e disparates. [...] deixo este testamento [...] (CARVALHO, 2006, p. 6-7).

Segundo Padilha, o narrador de *Nove Noites* apresenta "[...] um limiar que, para ser transposto, requer a suspensão de valores encarregados de demarcar a fronteira entre

verdade e mentira [...] (PADILHA, 2007, p. 39). Essa reflexão reporta o leitor a uma parcela da literatura contemporânea, nas quais há um jogo entre fatos empíricos e fatos ficcionais.

Para o leitor, é preciso, então, fazer um pacto de leitura ao se interessar por obras como a em estudo, que trazem elementos autobiográficos e/ou históricos reelaborados pela imaginação. Para que esse pacto funcione, no entanto, há que se ter bem claro o que é ficção.

Jovita Maria Gerheim Noronha afirma que Doubrovsky "[...] combina dois pactos: o autobiográfico-referencial - tal como o define Lejeune⁴ - e o romanesco [...]" (NORONHA, 2010, p. 251), produzindo um outro conceito de ficção:

[A autoficção] talvez se aloje na imagem de si no espelho analítico, "a biografia" instaurada pelo processo de cura é a "ficção" que se lerá pouco a pouco, para o sujeito, como a "história de sua vida". A "verdade", aqui, não seria como a cópia autenticada obviamente. O sentido de uma vida não existe em parte alguma, ele não existe em si. Não se trata assim de descobri-lo, mas de inventá-lo, não inteiramente, mas através de seus rastros: ele terá de ser *construído*. Assim é a "construção" analítica: *Fingere*, "dar forma", ficção, que o sujeito vai incorporar. Sua verdade é testada, como o transplante em cirurgia: aceitação ou rejeição. O implante fictício que a experiência analítica propõe ao sujeito como sua biografia verídica é verdadeiro quando "dá certo", ou seja, quando permite ao organismo (melhor) viver (DOUBROVSKY, 1988, p. 77 *apud* NORONHA, 2010, p. 252, tradução de NORONHA).

Nessa perspectiva, o que importa é a construção desse sujeito que se (auto) ficciona. Ao recuperar ocorrências, fatos empíricos, o eu que se narra (re) cria o sentido da vida, rearruma os fatos, traz à tona o que interessa a ele, incorpora como verdade a fundação de uma existência a partir de vestígios dela, num processo de modelagem. Doubrovsky utiliza o termo *fingere*. Uma pesquisa sobre o sentido dessa palavra revela:

fingo, -is, -ere, finxi, finctum, v. tr. I- Sent. próprio: 1) Modelar em barro, depois: modelar em qualquer matéria plástica (Cíc. De Or. 3, 177). Donde, por extensão: 2) Moldar (sentido físico e moral), esculpir, reproduzir os traços, representar (Cíc. De Or. 2, 70); (Cíc. Tusc. 3, 31); (Cíc. De Or. 3, 26); (Cíc. Or. 7). II- Sent. figurado: 3) Imaginar, inventar, produzir, criar, fingir (Cíc. Verr. pr. 15); (Cíc. Br. 292); (Cíc. Lae. 18) [...] (FARIA, 1962, p. 399).

A acepção própria e a figurada desse verbo reforçam o sentido de criar, de inventar um sentido para a vida "[...] não inteiramente, mas através de seus rastros [...]", como afirmado acima por Doubrovsky *apud* Noronha. Esses rastros podem ser

⁴ O pacto autobiográfico, para Lejeune, seria a "[...] afirmação, no texto, da identidade entre autor-narrador-personagem, remetendo em última instância ao *nome* do autor, escrito na capa do livro" (LEJEUNE, 2008, p. 14 *apud* NORONHA, 2010, p. 243).

identificados pelo leitor em situações ou dados conhecidos da vida do autor empírico e que se reproduzem na ficção, sendo, assim, o leitor e o ato de recepção primordiais para essa compreensão.

Eurídice Figueiredo pontua:

Lejeune, ao falar de pacto, põe ênfase na recepção, portanto no ato de leitura, que leva em consideração também os dados que formam o extratexto ou paratexto (prefácio, posfácio, quarta capa, entrevistas). Os gêneros apresentados seriam as memórias, a biografia, o romance pessoal, o poema autobiográfico, o diário e o autorretrato ou ensaio" (FIGUEIREDO, 2013, p. 26).

Todos esses elementos ajudam a reforçar um novo conceito de ficção, que se torna necessário para dar conta da leitura de obras tão especiais como *O Irmão Alemão*. São muitos os teóricos que têm refletido sobre o assunto. Evando Nascimento afirma que

O que há de verdadeiramente ficcional num romance ou num conto é menos a definição do gênero ficção como oposto à realidade, como mera ilusão, portanto, do que como impossibilidade de discernir os limites entre ficção e realidade. O fictício do ficcional reside na impossibilidade do limite absoluto, e não na natureza dos territórios demarcados (ficção x realidade). *A ficção está no limite e não nos territórios discursivos, nos gêneros*. Essa é a instável novidade da autoficção, e não a identificação simplista entre narrador e autor [...] (NASCIMENTO, 2010, p. 199).

Nascimento alerta para a impossibilidade de se fixar um único sentido, de se dicotomizar os conceitos, de se estabelecer limites entre os fatos empíricos e os ficcionais. Nesse sentido, ter o narrador o mesmo nome do autor não é o que caracterizaria a autoficção. O sujeito que narra o que aconteceu o faz de forma performática, uma vez que o passado *passou*, não é recuperável em sua totalidade. Como um ator, o narrador faz um espetáculo a partir do que a memória lhe legou, recriando o *real*. Não quer dizer que minta, pelo menos deliberadamente, pressupõe o leitor. Essa performance está no cerne da autoficção.

Autoficção e história

A narrativa do romance *O Irmão Alemão* é construída de forma vertiginosa, com inúmeros fatos se sucedendo num tempo histórico bem demarcado: o momento conturbado que antecede a instauração da Ditadura Militar no Brasil, em 1964, a vigência da ditadura, os anos de maior repressão, as prisões, as torturas, as mortes.

Thelonious, um amigo do narrador, some; o irmão Mimmo desaparece; passeatas, bandeiras vermelhas, manifestações são proibidas.

François Dosse, em ensaio sobre "A história entre a literatura e a cientificidade", afirma:

Superar o empirismo e tornar pensável uma articulação de nosso passado com o presente para lhe dar sentido, essa deve ser a ambição de uma nova história que está por ser construída por meio de uma dialética das durações que integre tempo longo e acontecimentos, permanências e rupturas. Está também para ser construída uma história literária que evite dois escolhos: a negação da historicidade e a singularidade do texto literário. É preciso, antes de mais nada, reintroduzir a historicidade no texto literário da mesma maneira como a nova história só poderá ser construída reivindicando um procedimento totalizador. Para fazer isso, cabe lembrar uma evidência frequentemente esquecida: o elo indissociável entre as obras literárias e o estado de desenvolvimento da sociedade que as viu nascer (DOSSE, 2001, p. 268).

É importante ressaltar que, em forma de romance, o fato histórico pode penetrar mais sensivelmente na percepção do leitor. Gravar datas e fatos na escola torna a história maçante e impessoal. Ao reintroduzir a historicidade no texto literário, pode-se conseguir, por meio da ficção, o interesse dos leitores pelos dramas que as pessoas viveram em diferentes momentos da história.

O narrador Ciccio vive um momento crucial da história do Brasil:

Com o cerceamento do centro acadêmico, os alunos de filosofia, ciências e letras costumávamos nos encontrar nos bares das redondezas, onde o boca a boca nos deixava ao corrente das manifestações contra a ditadura que se realizavam vez ou outra pela cidade, obviamente sem a publicidade e a repercussão das marchas católicas do passado.

E eu que não era de carregar faixas, ou de fazer coro a palavras de ordem, eu que na verdade nunca fui muito de andar em grupo, acabei tomando gosto por esses eventos. Circulava entre universitários e secundaristas, conheci militantes de organizações de esquerda, andei de braço com artistas, jornalistas, informantes, desocupados, malucos e moças insolentes com as pernas de fora que me lembravam a Maria Helena (BUARQUE, 2014, p. 49).

Posteriormente, com a promulgação do AI-5⁵, as manifestações contrárias são proibidas e o horror se torna prática recorrente da ditadura militar. Ciccio conta:

⁵ O Ato Institucional nº 5, AI-5, baixado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, foi a expressão mais acabada da ditadura militar brasileira (1964-1985). Vigorou até dezembro de 1978 e produziu um elenco de ações arbitrárias de efeitos duradouros. Definiu o momento mais duro do regime, dando poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime ou como tal considerados. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>>. Acesso em: 01 dez. 2015.

[...] quando guincham pneus na esquina e vejo entrar na rua um camburão que breca de repente. E arranca num zás-trás, deixando um homem acororado no meio da rua, um rapaz de cabelos pretos mais ou menos da minha idade. Com o corpo teso e as duas mãos no chão, como um corredor na linha de partida, o rapaz olha para um lado e para o outro, olha para o céu sem arco-íris. E ao primeiro tiro larga a mil em direção à rua de onde veio, talvez no intuito de voltar para a casa dos amigos, da namorada, da mãe. Antes da esquina estaca, rodopia, corre de volta para cá, e é quando a fuzilaria se intensifica. Eu não gostaria de ver sua cara, e de fato não vejo porque explode, a cabeça dele explode antes que eu possa fechar os olhos. Quando os reabro vejo o rapaz que ainda foge, mas sem a cabeça, é um corpo sem cabeça que corre uns dez metros, botando sangue pelo pescoço, pela barriga e pelo cu, quando tomba não muito longe do pensionato. Logo depois vem o segundo camburão, que pelo menos tem a misericórdia de não esmagar o corpo, antes de o recolher pela porta traseira e partir (BUARQUE, 2014, p. 99).

Mortes, torturas, execução simulada de troca de tiros com terroristas, desaparecimento de pessoas, sumiço de corpos foram práticas de que o regime de exceção se valeu. O livro de Chico Buarque traz à tona essas práticas e traça um painel pungente desse momento da história do Brasil.

Conclusão

No prefácio da obra *O Pequeno X: da biografia à história*, Sabina Loriga pontua:

Desde o fim do século XVIII, os historiadores se desviaram das ações e dos sofrimentos dos indivíduos para se dedicarem a descobrir o processo invisível da história universal. Múltiplas razões os conduziram a abandonar os seres humanos para passar de uma história plural (*die Geschichten*) a uma história única (*die Geschichte*) (LORIGA, 2011, p. 11).

Loriga discorre sobre as razões que menciona acima, e cita Hannah Arendt em carta a Karl Jaspers: "Não sei o que é o mal absoluto, mas parece-me que tem a ver com o seguinte fenômeno: declarar os seres humanos supérfluos enquanto seres humanos" (ARENDR *apud* LORIGA, 2011, p. 12).

A literatura, nas muitas modalidades de escrita literária que recorre a fatos empíricos, pode resgatar a importância dos seres humanos no percurso da história, dando dimensão maior aos dramas por eles vivenciados.

Referências

BINET, Laurent. *HHhH*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BUARQUE, Chico. Chico Buarque volta ao samba e rememora 30 anos de carreira. Entrevista concedida a Augusto Massi para a Folha de São Paulo em 09/01/1994. Disponível em:

<http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_09_01_94.htm>. Acesso em 12 set. 2017.

_____. *O Irmão Alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. Site oficial. Disponível em: <<http://chicobuarque.com.br/>>. Acesso em: 12 set. 2017.

CARVALHO, Bernardo. *Nove Noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DOSSE, François. "A história entre a literatura e a cientificidade". In: *A história à prova do tempo: Da história em migalhas ao resgate do sentido*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: UNESP, 2001.

FARIA, Ernesto (Org.). *Dicionário escolar latino-português*. 3. ed. Rio de Janeiro: Campanha Nacional de Material de Ensino / Departamento Nacional de Educação / Ministério da Educação e Cultura, 1962.

FIGUEIREDO, Eurídice. Formas e variações autobiográficas. A autoficção. In: *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, p. 13-74.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Fonte: O Globo On Line - Segundo Caderno - 13/07/2002. Disponível em: <<http://www.siarq.unicamp.br/sbh/trecho.html>>. Acesso em: 12 set. 2017.

KUCINSKI, Bernardo. *K: relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LAUB, Michel. *Diário da Queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LORIGA, Sabina. *O Pequeno X: da biografia à história*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção - ou vice-versa. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Org.). *Literatura, crítica, cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: UFJF, 2010, p. 189-207.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Notas sobre autobiografia e autoficção. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Org.). *Literatura, crítica, cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: UFJF, 2010, p. 241-254.

PADILHA, Fabíola. *Expedições, ficções: sob o signo da melancolia*. Vitória: Flor&cultura, 2007.

A GUERRA COLONIAL PORTUGUESA EM ANGOLA NAS “CARTAS DA GUERRA”, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES¹

Pedro Beja Aguiar (PUC-Rio)²

Resumo: Este texto se organiza em torno da leitura e da análise de um conjunto de cartas escritas por António Lobo Antunes durante a sua permanência em missão militar, entre os anos de 1971 e 1973, na guerra colonial portuguesa em Angola. Essas cartas expõem um olhar particular sobre a guerra colonial, conjugando relatos de acontecimentos e situações de guerra, com paisagens e personagens marcadas pelo medo e pela angústia. Ao articular impressões e registros sistematicamente rasurados na coesa narrativa dos aparelhos de comunicação do Estado, compondo, assim, um quadro dissonante, podemos destacar registros referentes às oscilações entre a consciência do tempo da comissão e o tempo da escrita nas cartas.

Palavras-chave: António Lobo Antunes; Guerra colonial em Angola; Cartas de Guerra.

O livro *D’ Este Viver Aqui Neste Papel Descripto. Cartas da Guerra* (2005) é o primeiro conjunto de cartas escritas na guerra colonial de Angola a ser publicado em Portugal. A maioria dos aerogramas e cartas de ex-combatentes que alcançou visibilidade encontra-se publicada de forma dispersa em revistas, jornais e sites dos próprios ex-combatentes³. A publicação das cartas revela uma singular experiência de guerra, evidencia um cotidiano até então mal conhecido, apenas entrevisto nas páginas dos romances publicados a partir da década de 1970 – em que António Lobo Antunes tem grande participação –, que abriram discussões novas sobre um tema ainda pouco explorado pela historiografia portuguesa.

Em seu diagnóstico, Maria José Lobo Antunes⁴ afirma que:


Com a publicação das cartas, todos os leitores poderiam aceder ao mundo de experiência do quotidiano de guerra em Angola. É

¹ Este texto é uma versão relida e resumida do segundo capítulo da dissertação “As Cartas da Guerra, de António Lobo Antunes: memória, história, laboratório de escrita”, defendida no Programa de Pós-Graduação *Literatura, Cultura e Contemporaneidade* da PUC-Rio.

² Doutorando no Programa de Pós-Graduação *Literatura, Cultura e Contemporaneidade* do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio. Fez mestrado no mesmo programa, onde defendeu a dissertação “As Cartas da Guerra, de António Lobo Antunes: memória, história, laboratório de escrita”. Graduado em História pela UFRJ. Bolsista de doutorado do CNPq.

³ Passados 11 anos de publicação das cartas de António Lobo Antunes, poucos livros e projetos foram realizados com o vasto acervo epistolar da guerra colonial, como, por exemplo, os livros memorialísticos *Morto por te ver* (2007), de Cesário Costa e *O Salazar nunca mais morre: Cartas de África em tempos de guerra e amor* (2009), de Manuel Beça Múrias. Ver em: COSTA, Cesário. *Morto por te ver: cartas de um soldado à namorada (Angola, 1967-1969)*. Lisboa: Afrontamentos, 2007 e MÚRIAS, Manuel Beça. *O Salazar nunca mais morre: Cartas de África em tempos de guerra e amor*. Lisboa: Planeta, 2009.

⁴ ANTUNES, Maria José Lobo. *Regressos quase perfeitos - Memórias da guerra em Angola*. Lisboa: Tinta-da-China, 2015.



precisamente neste sentido que as narrativas pessoais de guerra constituem o mais poderoso dos memoriais. É através das imagens em si contidas, do tom e das histórias que contam, que emerge a “recordação colectiva vicária”, memória em segunda mão nascida do cruzamento de muitas memórias de outros [...] (ANTUNES, 2015:368).

A publicação das *Cartas da Guerra* de Lobo Antunes abre espaço para o crescimento do interesse pelas perplexidades que marcaram o período de passagem de um sistema colonial para o processo de descolonização. Mas as cartas do escritor português também se revestem de um interesse que ultrapassa o seu carácter documental; nelas, a escrita literária ganha espaço em meio a uma espécie de transtorno da linguagem em virtude da guerra, aspecto que marca decisivamente os primeiros romances do escritor.

A singularidade das *Cartas* dentro da epistolografia publicada em Portugal consiste no fato de ser uma troca de correspondência – mesmo que a publicação tenha revelado apenas as cartas enviadas por Lobo Antunes – entre um homem na guerra em Angola e uma mulher em Portugal, ou seja, entre um emissor e uma destinatária concretos, e não indeterminados, além de não ser apenas uma correspondência literária. Mais do que cartas de amor – com os excessos das saudações iniciais, das despedidas apaixonadas e repletas de cunho sexual –, estas cartas formam um dos curiosos registros da guerra colonial e do seu impacto nas vidas de pessoas comuns. É uma forma de descrever e narrar a guerra:

O imediatismo das cartas enviadas da frente tornam-nas a mais pura versão da guerra, combinando o quotidiano anônimo e os acontecimentos excepcionais, o banal e o insólito, num registro que conserva intacta a estranheza da experiência de guerra. Narrativas como estas (cartas, diários e memórias) constituem “actos de comemoração” que fixam as vidas e memórias das pessoas que nela participaram (ANTUNES, 2015:368).

As *Cartas* são, portanto: a) o retrato “quase diário”⁵ do cotidiano da guerra (da necessidade de sobrevivência) e da brevidade do tempo que vive o seu emissor; b) um espaço de escrita sem o intuito de durabilidade.

⁵ A escrita das cartas é interrompida em três períodos diferentes durante a missão militar: a primeira nas férias de António Lobo Antunes em Lisboa (35 dias em Lisboa, do dia 16 de Setembro de 1971 até 02 de

O meu objetivo, neste texto, é o de propor uma análise preliminar das cartas como documentos históricos que permitem interrogar uma parte do discurso oficial construído em torno da experiência colonial portuguesa em Angola.

A Comissão de Artilharia (CART) 3313


Em 6 de janeiro de 1971, o Batalhão de Artilharia 3835 partiu de Lisboa para Angola com mais três batalhões, três companhias e dois pelotões independentes a bordo do paquete Vera Cruz. Mobilizado⁶ em Julho de 1970 na unidade do Grupo de Artilharia Contra Aeronaves 2 (GACA 2), estacionada na região de Torres Novas, o batalhão iniciou suas atividades no mês de Setembro, convocando dezoito oficiais, sete sargentos e vinte e oito cabos milicianos para a Escola Preparatória de Quadros. No final do mês, deu-se início à preparação dos quatrocentos praças que integrariam o batalhão na frente de guerra, todos convocados às pressas e com destino ainda incerto⁷. Em Novembro, dois meses depois da primeira preparação, o batalhão partiu para o Campo Militar de Instrução de Santa Margarida para serem integrados à Companhia de Comandos e Serviços e as companhias operacionais que seriam, em breve, destacadas para as regiões africanas. Como destaca a antropóloga Maria José Lobo Antunes na tese de doutorado *Regressos quase perfeitos* (2015),

Foi em Santa Margarida que os elementos de todo o Batalhão – Companhia de Comandos e Serviços e as três companhias operacionais – tiveram a Instrução de Aperfeiçoamento Operacional [IAO] que, durante cerca de três semanas, os iria preparar para a realidade angolana (ANTUNES, 2015:107).

Novembro de 1971); a segunda “entre Abril e Julho de 1972, com a chegada da família a Marimba”; e a terceira entre Agosto de 1972 e Janeiro de 1973, com o regresso da família a Marimba. Ver em: LOBO ANTUNES, António. Prefácio. In: *D’Este viver aqui neste papel descripto – Cartas da Guerra*. Lisboa: Printer Portuguesa, 2005, p. 11-12.

⁶ O quadro da Guerra Colonial no início da década de 1970 se caracterizava, entre outras coisas, pela: a) longa duração (nove anos até 1970, 1961-1970); b) expansão da guerra, travada em diversos territórios (Angola, Guiné e Moçambique); c) dimensão heterogênea dos territórios de batalha, além de serem distantes entre si, apresentando condições geográficas e climáticas bastante distintas em relação à Europa; d) acirrada e explosiva deflagração dos conflitos. Estas razões levaram ao surgimento do BART 3835, Batalhão criado para conter a expansão “terrorista” pelos territórios.

⁷ Cf. ANTUNES, 2015:105. Não se sabia naquela altura quais seriam as regiões que o Batalhão deveria ser mobilizado. Dentre as opções que o exército português poderia escolher (Guiné, Moçambique e Angola), a região que mais assustava aos soldados era a Guiné, que apresentava uma enorme situação de insegurança no ano de 1970, após a divulgação de informações que as tropas de Amílcar Cabral haviam assassinado três oficiais portugueses e abatido um helicóptero que transportava quatro deputados para a região africana.




A notícia de que o BART 3835 seria mobilizado para Angola só foi confirmada entre os meses de Setembro e Novembro de 1970; ou seja, durante a preparação de toda a tripulação no Campo Militar de Santa Margarida. É importante destacar dois comentários de ex-combatentes e soldados do batalhão entrevistados por Maria José Lobo Antunes que ilustram a angústia e o desespero das notícias de última hora:

Há uma informação do quartel-general, uma coisa do género de “Você vai formar batalhão, vai para Torres Novas porque vai para Angola”. Não estava à espera, de maneira nenhuma. Isto desestabiliza um bocado, para não dizer muito. De qualquer das maneiras, do mal o menos, o raciocínio foi exactamente este: não é Guiné, entre Moçambique e Angola talvez Moçambique fosse um bocado melhor, mas as notícias que chegavam cá não eram famosas na zona norte de Moçambique. Portanto foi encarar isto como foi possível, não é? (*Joaquim Mestres, ex-alferes miliciano*) (ANTUNES, 2015:106).

Quando sou mobilizado vieram-me as lágrimas aos olhos. Eu não sei, eu vi estrelas! Não desmaiei ali porque não calhou. Eu nunca pensei que ia [para Angola]. Quando fui chamado [pelo altifalante] pensei que eram mais dois mesitos e ia para casa. Foi, foi! Vais para casa vais, durante dez dias, depois apresentas-te em Santa Margarida. Foi um choque, naqueles dez dias andava a contar a desgraça (*João Marques, ex-cabo condutor*) (ANTUNES, 2015:106).

O Campo Militar de Santa Margarida foi o único espaço de treinamento que o BART 3835 teve, ainda em Portugal, para realizar simulações de guerra – desde o treinamento para se defender de ataques e emboscadas, até a preparação psicológica para suportar a guerra⁸. Foi em Santa Margarida, durante as três semanas de preparação e imersão às inúmeras possibilidades de guerra, que os soldados, cabos, agentes e médicos se conheceram. Foi neste momento que o jovem António Lobo Antunes, aos 28 anos, recém-formado em medicina, conheceu os companheiros que elogiou nas cartas à companheira. Um dos poucos tripulantes do BART 3835 que não era militar, Lobo Antunes foi convocado pouco antes da partida para Santa Margarida, sendo alistado com outros dois médicos para o Estado-Maior do Batalhão, “composto pelos comandos

⁸ Como explica o depoimento do ex-furriel miliciano Avelino Silva à Maria José Lobo Antunes: “O IAO era fazer umas simulações do que se poderia passar. Íamos com armas a caminhar e havia uns assaltos, uma espécie de emboscadas, para nos adaptarmos minimamente àquilo. Mas se quer que lhe diga, nunca foi uma coisa muito levada à sério, estávamos muito longe de estar preparados [para o que iria acontecer]! No IAO às vezes havia uns petardos, umas coisas para ver como a gente reagia. Era mais psicológico, para estarmos preparados para isso.” (ANTUNES, 2015:107)



e por oficiais subalternos de especialidades diversas” (ANTUNES, 2015:364-365).
Como informa Maria José Lobo Antunes,

O Estado-Maior do Batalhão era constituído pelo primeiro e segundo comandante (um tenente-coronel e um major, ambos do Quadro Permanente) e por sete oficiais subalternos: alferes milicianos de transmissões, reabastecimento e manutenção [de] automóvel, três alferes médicos e um alferes capelão (ANTUNES, 2015:365).

Após toda a preparação que o Batalhão recebeu da Instrução de Aperfeiçoamento Operacional [IAO], em Santa Margarida, os mais de quatrocentos homens foram liberados para um curto período de férias até a convocação final, no dia 5 de Janeiro de 1971, quando deveriam se apresentar para o embarque no paquete Vera Cruz, na região de Alcântara, em Lisboa. Na manhã do dia 6 de Janeiro de 1971, uma quarta-feira, os 510 homens do BART 3835 zarparam para Luanda com a missão, agora definida, de “policiar a fronteira com a Zâmbia, para não permitir a entrada dos elementos do MPLA que tenta[va]m, aí, estabelecer um corredor até o norte” (LOBO ANTUNES, 2005:19). Como Lobo Antunes informa na segunda carta à companheira, “ainda de bordo do Vera Cruz”, em 14 de Janeiro de 1971, o plano de instalação já havia sido conhecido durante a travessia:

Em princípio, ficaremos em Luanda (no Grafanil) seis ou sete dias, e depois faremos uma horrível viagem de 2.000 km de camioneta até Nova Lisboa, de comboio até ao Luso, já armados e escoltados, e de camioneta de novo, até Gago Coutinho: 6 dias sempre em movimento, com as consequências inerentes e os perigos respectivos, de modo a chegarmos cerca do fim do mês, para uma estadia que deve demorar 14 ou 15 meses, antes do recuo para uma zona melhor (LOBO ANTUNES, 2005:18-19).

Logo depois de desembarcar em Luanda, no dia 15 de Janeiro, nove dias após a partida de Alcântara, o BART 3835 foi deslocado e fixado por uma semana no Campo Militar do Grafanil, primeiro estágio em que o batalhão entra em contato com a região angolana. Como Lobo Antunes comenta, “o Grafanil é Santa Margarida ao cubo, no desconforto e no resto de mau” (LOBO ANTUNES, 2005:21). Foi nesta região que a realidade da guerra e da região africana começou a se colocar para os soldados treinados em Portugal. O extremo calor da cidade de Luanda, a grande população que os observa


“com uma curiosidade de conspiradores” (LOBO ANTUNES, 2005:22), as inúmeras chuvas torrenciais que terminavam abruptamente e davam lugar ao retorno do calor escaldante, a vastidão de insetos e bichos peçonhentos que se alastravam pela terra seca e a extrema pobreza da população, são algumas das percepções iniciais que as cartas de Lobo Antunes revelam. A experiência inaugural do jovem bem criado do bairro de Benfica, experiência de formação e de transformação, se impõe como um conjunto de imagens incômodas:

Luanda está longe de ser uma cidade visível: toda ela é uma espécie de Areeiro de província, com o mesmo pretencioso gosto suburbano, e os brancos daqui têm todos os mesmo indefinível aspecto dos vendedores de automóveis daí, de patilhas sem classificação social, camisas transparentes, e mulheres tipo locutoras de rádio, demasiado bem vestidas para serem inteiramente honestas. Os musseques são uma espécie de bairro da Boavista ampliado, em que os moradores fossem todos jogadores do Benfica. Só a terra é que é vermelha, como a areia dos estádios, e as noites cheias de murmúrios de insectos e de folhas, mergulhadas num mormaço de suor (LOBO ANTUNES, 2005:21).

Que cidade horrível. É como passar um domingo em Benfica na Esplanada da Estrela Brilhante, com o chão cheio de tremoços e de detritos. Uns negros aleijados arrastam-se a pedir esmola, outros oferecem cinzeiros de madeira, objectos esculpidos, jornais, farrapos e miséria. Nunca pensei vir encontrar tanta pobreza, tanta porcaria, tanto calor (LOBO ANTUNES, 2005:22).

Na ingenuidade das primeiras comparações com as zonas mais pauperizadas de Lisboa, a cidade de Luanda é descrita como a região do Areeiro; os brancos em Angola são todos *como* os vendedores de automóveis portugueses; as mulheres angolanas são *como* as locutoras de rádio portuguesas; os musseques⁹ são *como* bairros da região de Boavista; um dia em Luanda é *como* “um domingo em Benfica na Esplanada da Estrela Brilhante”. A observação comparativa expõe o estágio inicial do estranhamento inevitável de um jovem médico lisboeta imerso na paisagem dos musseques de Luanda. Ao mesmo tempo em que as primeiras descrições sobre Luanda são carregadas de desconforto e indiferença, em suas cartas o jovem destaca sempre a precariedade do quartel, o incômodo com as instalações do Grafanil, a miséria social da população

⁹ Bairros populares da periferia de Luanda. Ganham este nome pelo local onde geralmente estão localizados, em regiões de solo arenoso.



angolana e a relação estranha dos soldados portugueses com os “pretos”. Percepções semelhantes também aparecem nas memórias dos ex-combatentes e nas cartas de Lobo Antunes, onde o atraso dá lugar a uma percepção mais clara acerca da modernidade urbana e cosmopolita.


Passada a semana de preparação no Grafanil, já armados e vacinados para a guerra, o BART 3835 começou a informar às Companhias de Artilharia quais as zonas operacionais que deveriam proteger no primeiro ano de comissão. Coube à CART 3313 a responsabilidade pela proteção e fiscalização do subsector de Gago Coutinho, atual Lumbala Nguimbo. Responsável pelo atendimento da Companhia de Artilharia 3313, Lobo Antunes começa a preparar a companheira para os próximos dias difíceis que viriam com suas novas missões:

O optimismo não é muito, porque os comandos estão bastante desanimados e pessimistas, e o quadro da nossa vida nos próximos meses não vai ser, ao que eles dizem, muito agradável. O 2º comandante repete a quem o quer ouvir que não poderemos, decerto, fazer mais nada do que tentar subsistir – o que não é muito aprazível (LOBO ANTUNES, 2005:24).

A apreensão de António Lobo Antunes neste trecho da carta se justificava pela realidade da região do extremo leste de Angola na década de 1970. Com um território marcado por fortes conflitos desde o começo da guerra em 1961, o leste de Angola é composto por quatro distritos próximos entre si (Moxico, Lunda, Bié e Cuando Cubango) e pela parte mais ao sul do distrito de Malanje¹⁰, região importante por sua proximidade com a costa atlântica. Nestes territórios Lobo Antunes passou a sobrevoar durante o primeiro ano de comissão, prestando assistência aos soldados portugueses surpreendidos por ataques “terroristas” ou vítimas do cotidiano da guerra.

Com partida no dia 22 de Janeiro para Gago Coutinho, o BART 3835 realiza uma viagem de “11 horas de camioneta através de sei lá de que estradas...” (LOBO ANTUNES, 2005:25) até Nova Lisboa, onde são incorporados mais 123 homens para o

¹⁰ Cf. AFONSO, Aniceto; GOMES, Carlos Matos. *Os anos da guerra colonial*, 2010, p. 335. O distrito de Malanje, como nos informa Aniceto Afonso e Carlos Gomes, era importante pela localização e proximidade com a Companhia Diamang: “Para o Estado Português, o Leste de Angola eram a Diamang, a Companhia Mineira do Lobito (minas da Cassinga) e o Caminho-de-Ferro de Benguela, fontes de receitas e de relações com a alta finança mundial e instrumento de pressão com a Zâmbia”.



batalhão, que seriam distribuídos pelas companhias. De Nova Lisboa, partem novamente em viagem até Gago Coutinho, aonde chegam após sete dias de uma longa e cansativa viagem de dois mil quilômetros. Em carta do dia 27 de Janeiro de 1971, Lobo Antunes narra a “viagem apocalíptica” (LOBO ANTUNES, 2005:27) que o batalhão fizera entre Nova Lisboa e o Luso, e quais seriam as previsões para o futuro na guerra:

[...] partimos às 3 horas da manhã dia 22, em autocarros tipo Claras [“Empresa portuguesa de transportes da época”], de Luanda para Nova Lisboa, através de um cenário maravilhoso, mas que à 23ª hora começou a cansar-me. Chegámos de madrugada a Nova Lisboa, dormimos nas camionetas, e às 3 da tarde do dia 29 (ou 23?), depois de 600 km de autocarro, meteram-nos no comboio para o Luso: 2 dias de viagem em vagões de 4ª classe – essa famosa invenção dos ingleses para os habitantes do 3º mundo, e que a companhia dos caminhos de ferro de Benguela inglesmente adoptou –, em grandes molhos de pernas e de braços, de armas e de cabeças (LOBO ANTUNES, 2005:28).

[...] em princípio ficarei aqui 4 meses, e irei, semanalmente, de avião, ao Cessa e Mussuma, onde há 2 pelotões destacados. Nos 4 meses seguintes partirei para Ninda, ou Chiúme, onde estão as companhias operacionais, e andarei de um lado para o outro, na picada, de viatura (LOBO ANTUNES, 2005:29).

Logo ao chegar, ao primeiro contato com Gago Coutinho, Lobo Antunes escreve: “Isto é o fim do mundo: pântanos e areia. A pior zona de guerra de Angola [...]” (LOBO ANTUNES, 2005:29). A guerra começava para o médico alferes. Deslocando-se dia e noite entre os destacamentos do batalhão, vivenciando a precariedade da máquina de guerra portuguesa e as desvantagens dos soldados portugueses frente ao numeroso e motivado exército inimigo, além das condições inóspitas dos terrenos. As cartas pontuam momentos vivenciados por um jovem médico que, paulatinamente, relata a sua transformação individual em meio ao contexto de exceção. Nos dois anos seguintes de comissão, as cartas se tornaram o espaço de transposição da experiência singular para o território da escrita: fortes ataques aos quartelamentos, explosões de minas, dilaceramento de tropas, baixas de soldados “camaradas” e a tensão constante pela proximidade do inimigo. Esses elementos foram, muitas vezes, reativados na ficção publicada pelo escritor a partir de 1979.

O desconforto com a guerra e a tensão do ataque iminente


Como já foi colocado, a guerra é pautada, desde o início, pela separação do jovem Lobo Antunes de sua família, pelo temor com o cotidiano da guerra colonial e pela ansiedade e incerteza com o futuro da Comissão. Os primeiros dias em Gago Coutinho¹¹ são marcados pela angústia de saber se e quando irá voltar para Portugal e, consequentemente, pelo arrependimento de não ter vivido, até ali, mais intensamente a vida: “sinto-me tão arrependido de não termos ido dançar mais vezes” (LOBO ANTUNES, 2005:18). As primeiras impressões da guerra resumem-se a “um sentimento de perda irreparável” (LOBO ANTUNES, 2005:23), agravando-se à medida que se aproximam de Gago Coutinho. Com a chegada à zona de operação, Lobo Antunes declara: “começou a guerra a sério para nós” (LOBO ANTUNES, 2005:35). As primeiras narrativas já descrevem o desconforto com que as tropas terão de se acostumar pelos próximos dois anos, marcados, entre outros fatores, pelo perigo iminente. Sucessivas são as descrições de tensão no teatro da guerra:

E depois veio o inferno, ou inferno maior, o sétimo inferno inversamente comparável ao 7º céu de Maomé: agarram em nós e meteram-nos em camionetas de carga para os 500 km minados que separam Luso de Gago Coutinho: dois bate-minas à frente [...] e depois uma extensa fila de carros, onde seguíamos de arma apontada *numa tensão de ataque iminente* (LOBO ANTUNES, 2005:29, grifo nosso).

Mais três minas, de novo sem consequências, e algumas mulheres e crianças capturadas. O resto é a tensão do costume, *à espera de um ataque que felizmente não tem vindo, apesar das ameaças deles na rádio de que vão arrasar Gago Coutinho*. Ao mínimo estalido todos nos sobressaltamos [...] (LOBO ANTUNES, 2005:44, grifo nosso).

Mais 3 minas, felizmente sem consequências – o terreno arenoso dispersa um bocado a potência da explosão -, uma espécie de flagelação, apenas por armas ligeiras, e portanto, inocente, aqui a Gago Coutinho, e, sobretudo, muitas ameaças escritas deixadas na picada (LOBO ANTUNES, 2005:42).

¹¹ Cf. LOBO ANTUNES, 2005:51. Na carta do dia 13.2.71, quando Lobo Antunes faz uma das descrições de Gago Coutinho à interlocutora: “[...] para fazeres uma ideia do sítio em que me encontro basta dizer que um cabo, que estava em Nambuango, foi castigado por uma coisa qualquer e mandado, de castigo, para aqui! Não me tinha apercebido que isto fosse assim tão mau, palavra. Mas deve ser, porque um dos capitães, um tipo muito simpático e fino chamado Basto, leva a vida a dizer que preferia mil vezes estar na Guiné – onde, de resto, já passou 4 anos. E os oficiais que conheceram outros sítios, que de nome pensava serem horríveis, suspiram todo o dia por eles...”.




O desconhecimento do território e a falta de estrutura para detectar a presença de inimigos nas proximidades obrigavam a todos a uma espécie de estado permanente de alerta, “que ao menor barulho escutado armas eram empunhadas” (ANTUNES, 2015:207). Não bastasse o solo forrado de minas e o medo de prováveis ataques, o dia a dia da guerra também estava marcado pelas ameaças radiofônicas do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), pelas emboscadas que o exército português sofria nos constantes deslocamentos e na percepção de que estavam em desvantagem em número de homens e de armas¹² frente ao inimigo.

A precariedade da infraestrutura militar portuguesa e o sucateamento dos transportes, com os caminhões que partem a direção e atiram-se à vala (LOBO ANTUNES, 2005:29), os aviões que “passam a tossir” (LOBO ANTUNES, 2005:36) e as “minúsculas pistas precárias” (LOBO ANTUNES, 2005:32) de voo, tornavam a guerra um evento que estava além da capacidade daqueles que partiam “ao fim do mundo” (LOBO ANTUNES, 2005:97):

É incrível a guerra que aqui fazemos, sozinhos e sem meios, contra um inimigo cada vez mais numeroso e bem preparado. E pensava eu vir para uma zona de sossego, onde apenas se punha o problema do isolamento, da solidão e das saudades! [...] Mas, atirar conosco para este vespeiro nos confins do deserto, onde tudo falta e nada há é realmente doloroso, sobretudo para os soldados. Neste ritmo, que já de início, levamos, quantos chegarão ao fim? (LOBO ANTUNES, 2005:48).

Esta passagem demonstra a capacidade que essas cartas têm de revelar as condições enfrentadas pelos militares portugueses nas guerras coloniais. Enquanto a propaganda oficial portuguesa se ocupava de fazer circular discretamente a ideia de que a supremacia portuguesa nos espaços africanos era uma nobre missão patriótica e civilizatória, as anotações de Lobo Antunes captam uma outra realidade, evidenciando a precariedade da estrutura com que os militares contavam para tentar resistir ao conflito. As notícias que vão chegando aos poucos, a partir do dia 7 de Fevereiro de 1971, sobre uma ocorrência envolvendo os trinta homens que estavam alocados no distrito de Mussuma e não respondiam aos chamados da base de comando, em Gago Coutinho, pode oferecer uma versão que contrasta com o discurso oficial português:

¹² Como Lobo Antunes registra na carta de 5.2.71: “[...] os tipos já estão melhor armados do que nós, com canhões sem recuo e morteiros 82, que nós não temos” (LOBO ANTUNES, 2005:42).



[...] andamos todos um bocado preocupados: os 30 infelizes que estão em Mussuma junto à Zâmbia, [...] não respondem a chamada nenhuma. Vai partir agora daqui uma coluna de socorro, todos de lenços vermelhos ao pescoço como na Sierra Maestra (LOBO ANTUNES, 2005:45-46).

Quatro dias depois, em 11 de Fevereiro de 1971, após outros momentos de aflição, Lobo Antunes informa a sua correspondente do caso que envolveu os homens de Mussuma: “[...] o grupo perdido foi finalmente detectado e salvo, e o comandante distribuiu whisky aos oficiais para comemorar o facto” (LOBO ANTUNES, 2005:50).


No dia 9 de Fevereiro, no interregno das notícias enviadas sobre Mussuma, toda a tropa em Gago Coutinho acordou no meio da noite “ao som de tiros” (LOBO ANTUNES, 2005:47), precisando ser evacuada, no dia seguinte, para o Luso, no avião próprio para estes deslocamentos. No entanto, enquanto transferiam os feridos, já em viagem, Lobo Antunes relata que o comboio sofreu “uma emboscada à metralhadora e à granada” (LOBO ANTUNES, 2005:48):

[...] e aqueles estúpidos, em vez de responderem dispersaram. Ficaram 5 que conseguiram trazer os 3 feridos depois de uma caminhada de 36 horas, nas chanas e nas dunas. Deve ter sido uma aventura horrível. Entretanto, o resto do grupo de combate anda perdido, e reina aqui uma febre de excitação enervada. Provavelmente, pensa-se, foram já aprisionados, e, ficamos assim, cheios de baixas (LOBO ANTUNES, 2005:48).

E na carta do dia 11 de Fevereiro de 1971, informa do triste desfecho do caso:

Dos feridos gravíssimos de ontem – três sujeitos cheios de balas – não há notícias, mas espero que se salvem. Entretanto, o morto – o guia – foi abandonado na mata às feras (LOBO ANTUNES, 2005:50).

As ameaças psicológicas que os “terroristas” impunham aos portugueses eram também formas específicas de enfraquecer o inimigo. Nas proximidades do aniversário do MPLA, em 4 de Fevereiro de 1971, as ameaças começam a crescer ao ponto de Lobo Antunes escrever, em uma das cartas, que: “encontraram-se, por aqui, papelada vária anunciando ataques para os dias 3, 4 e 5, em que se comemora o aniversário do MPLA” (LOBO ANTUNES, 2005:36). De Ninda, Lobo Antunes relata em 2 de Fevereiro de 1971:



Hoje, estava em Ninda, fazendo *a consulta dos nativos* quando ouvi um estrondo abafar e uma subida de fumo. Uma mina tinha acabado de rebentar debaixo de uma viatura nossa, com seis feridos, felizmente pouco graves. O ataque à morteirada, acabou por ter poucas consequências devido a uma sorte incrível. Havia estilhaços por todo o lado. Um deles foi entrar no quarto de um oficial e partiu o fio do candeeiro meio metro acima da cabeça dele. A rádio da Zâmbia, que ouvimos todas as noites, declarou ter feito 3 mortos e 16 feridos, e anuncia para amanhã, dia 4, aniversário do MPLA, o nosso total aniquilamento (LOBO ANTUNES, 2005:39, grifo meu).

As repetidas ameaças, por escrito ou pelo rádio da Zâmbia, de ataques do MPLA faziam com que, no próprio dia 4 de Fevereiro, as tropas portuguesas ficassem em alerta máximo:


O tempo continua a passar com uma lentidão de conta-gotas, e hoje, aniversário do MPLA, vivemos numa prevenção enérgica e vagamente aflita. [...] É agora à noite, e há gente armada por todo o lado, holofotes e fogueiras, como uma espécie africana e guerreira de São João (LOBO ANTUNES, 2005:40).

A guerra que, aos poucos, vai se tornando “imutável, petrificada” (LOBO ANTUNES, 2005:410)¹³, começa a alterar aqueles que lá estão. Os ataques permanecem, mas “começa[m] a tornar-se apenas um hábito incómodo” (LOBO ANTUNES, 2005:189). À medida que o tempo de comissão vai passando e Lobo Antunes vai se acostumando às situações de guerra, com explosões de mina, ataques de metralhadora e noites mal dormidas, o desgaste do conflito vai se acumulando. Com a distância temporal em relação aos entes queridos, e com as várias incertezas, das quais se destacam a mudança para locais de maior operacionalidade da guerra, vai-se percebendo que, efetivamente, já não é possível voltar a ser o mesmo. As cartas, cada vez mais, tornam-se “a coisa mais importante que aqui temos” (LOBO ANTUNES, 2005:77).

Referências bibliográficas

AFONSO, Aniceto; GOMES, Carlos Matos. *Os anos da guerra colonial*. Quidnovi Editora, 2010.

¹³ Cf. LOBO ANTUNES, 2005:416. “A minha vida rola com a monotonia habitual. Depois de uma tremenda agitação guerreira tudo voltou mansamente à paz inicial, as tropas de reforço partiram, o comandante foi-se.”



ANTUNES, Maria José Lobo. *Regressos quase perfeitos - Memórias da guerra em Angola*. Lisboa: Tinta-da-China, 2015.

COSTA, Cesário. *Morto por te ver: cartas de um soldado à namorada (Angola, 1967-1969)*. Lisboa: Afrontamentos, 2007.

LOBO ANTUNES, António. *D'Este viver aqui neste papel descripto – Cartas da Guerra*. Lisboa: Printer Portuguesa, 2005.

MÚRIAS, Manuel Beça. *O Salazar nunca mais morre: Cartas de África em tempos de guerra e amor*. Lisboa: Planeta, 2009.



abralic
Associação Brasileira de Literatura Comparada

